

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)



TESIS DOCTORAL

**Las novelas cinematográficas de *Blanco y negro* (1919-1936):
contextualización histórica y teórica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Patricia Barrera Velasco

Directora

Ángela Ena Bordonada

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II (Literatura Española)



TESIS DOCTORAL

**LAS NOVELAS CINEMATOGRAFICAS
DE *BLANCO Y NEGRO* (1919-1936):
CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y TEÓRICA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR**

Patricia Barrera Velasco

**Bajo la dirección de la doctora
Ángela Ena Bordonada**

Madrid, 2017

**LAS NOVELAS CINEMATOGRAFICAS
DE *BLANCO Y NEGRO* (1919-1936):
CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y TEÓRICA**

Esta investigación ha sido parcialmente financiada por una beca de Formación
del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
(AP-2010-5663)

A mis padres
A mis abuelos
A mi hermano
A Yuna

‘The great art of films does not consist of descriptive movement
of face and body, but in the movements of thought and soul
transmitted in a kind of intense isolation’

(Louise Brooks)

‘Trust your own instinct. Your mistakes might as well be your own,
instead of someone else’s’

(Billy Wilder)

ÍNDICE

Agradecimientos	10
Abstract	14
Resumen	17
Introducción	21
Estado de la cuestión	22
Metodología	24
Objetivos	32
Capítulo 1. El cinematógrafo	35
1.1. Breve noticia sobre los orígenes del cine	35
1.2. El cinematógrafo en España	46
1.3. La recepción fílmica en España	53
1.3.1. Recepción social: El público ante el <i>cinema</i>	53
1.3.2. La prensa cinematográfica española en el primer tercio del siglo XX	58
Capítulo 2. La revista <i>Blanco y Negro</i> (1891-1939)	63
2.1. Inicios y evolución de <i>Blanco y Negro</i>	63
2.2. El cine en la revista <i>Blanco y Negro</i>	73
2.2.1. 1928, un año clave para la información cinematográfica en <i>Blanco y Negro</i>	81
Capítulo 3. Las novelas cinematográficas	106
3.1. Aproximación histórica	106
3.1.1. El inicio de un género: La protonovelización	106
3.1.2. Las primeras novelas cinematográficas: Estados Unidos y Francia ..	114
3.1.3. Las novelas cinematográficas en España	121
3.1.3.1. Las novelas cinematográficas en la prensa cinematográfica especializada	122
3.1.3.2. Las colecciones de novela breve cinematográficas	125

3.1.4. Antecedentes e influencias literarias	130
3.1.4.1. Novelas cinematográficas y literatura de cordel	130
3.1.4.2. Novelas cinematográficas y literatura folletinesca	150
3.2. Apuntes teóricos sobre la novelización fílmica	182
3.2.1. Tipología de la novelización fílmica	182
3.2.2. La novelización fílmica: Un género olvidado y despreciado por la crítica	191
3.2.3. Importancia de un género: Propuestas teóricas sobre la novelización fílmica	200
3.2.3.1. La novelización fílmica entendida como «literatura restringida»	200
3.2.3.2. La novelización fílmica: entre el anacronismo y la novedad . .	227
3.2.3.3. Contribución de la novelización fílmica a los estudios de la adaptación cinematográfica: el denostado concepto de «fidelidad»	241
3.2.3.3.1. Las teorías de la adaptación: enfoques posibles para el estudio de la novelización fílmica	270
3.2.4. Razones y funciones de la novelización fílmica	287
Capítulo 4. Las novelas cinematográficas de <i>Blanco y Negro</i>	313
4.1. Periodicidad, secciones, extensión y formato	313
4.2. Los autores de las novelas cinematográficas de <i>Blanco y Negro</i>	320
4.3. El estilo y las fotografías	325
4.4. Los títulos y los subtítulos	343
4.5. Fundamentos temáticos de las novelas cinematográficas de <i>Blanco y Negro</i> : La herencia del melodrama	348
4.5.1. El melodrama cinematográfico	349
4.5.2. Sensibilidad melodramática y emociones: la temática de las novelas cinematográficas de <i>Blanco y Negro</i>	360
4.6. La identificación de las películas de referencia	395
4.7. Las películas adaptadas en las novelizaciones de <i>Blanco y Negro</i>	422
4.8. Directores, países, productoras y años de producción	434
4.9. Adaptaciones cinematográficas y guiones originales: escritores y guionistas . . .	436
4.10. Los intérpretes: presencia del <i>star system</i> en las novelas cinematográficas de <i>Blanco y Negro</i>	443

Chapter 5. Conclusions	471
Capítulo 5. Conclusiones	477
Apéndice	485
Bibliografía	546
A. Referencias bibliográficas	546
B. Referencias hemerográficas	586
C. Referencias filmográficas y audiovisuales	588
D. Bases de datos digitales y páginas web consultadas	592
Índice de Tablas	
Tabla 1. Artículos cinematográficos publicados en <i>Blanco y Negro</i> en 1928	594
Tabla 2. Las novelas cinematográficas de <i>Blanco y Negro</i> y sus películas de referencia: Publicación, producción e intérpretes principales	597
Tabla 3. Las novelas cinematográficas de <i>Blanco y Negro</i> y sus películas de referencia: Guionistas, adaptadores y obras adaptadas	614
Índice de Figuras	627
Índice de Figuras del Apéndice	635

AGRADECIMIENTOS

Hace varios años me encontraba a la puerta de una de las aulas de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense esperando a que la Dra. Ángela Ena Bordonada terminase de impartir una de sus clases. En aquel momento me recordaba a mí misma sentada en otra de aquellas aulas escuchando la docta sabiduría de aquella profesora inigualable. Era mi primer año de carrera y, aquellas horas, quedarán en mi memoria para siempre. Muchas veces rememoro aquel día en que hablé con ella por primera vez. Fue tras una clase en que me acerqué, fascinada, a expresarle la honda impresión que en mí había causado su manera de enseñar la poesía de Machado. Tiempo después, en el último año volví a tener el privilegio de ser su alumna y fue ella, precisamente, quien me dio la última nota de la licenciatura. Fueron aquellas experiencias las que me llevaron a esperarla en ese solitario pasillo de la facultad, para pedirle que fuera mi directora del Trabajo Fin de Máster. Así se inició la relación más importante de mi vida académica pero, en aquel momento, todavía no era consciente de lo que iba a significar para mí. La Dra. Ángela Ena no es solo la directora de esta tesis doctoral, es mi maestra y amiga. Ha sido la persona que me ha enseñado a investigar. Cuando reparo en ello me viene a la mente el instante en que, preparando las últimas correcciones a aquel primer trabajo, me dijo: «Ya estás preparada para hacer una tesis». Por fuerza lo habría de estar, habida cuenta de su famoso «látigo» corrector, a golpe de variados colores. Su ayuda, al encontrarme con los obstáculos naturales de un trabajo como este, ha sido absolutamente necesaria para salvarlos con éxito. Vaya para ella mi más sentido agradecimiento por todo y por, además, haberme regalado uno de los temas que guardaba en su cajón y permitirme ser continuadora del camino que inauguró hace tanto tiempo.

Pero las dificultades más oscuras a las que se enfrenta un doctorando cuando se embarca en una tesis no son siempre aquellas relacionadas directamente con los procesos del trabajo diario. Sin duda, la soledad en que trabaja el investigador de la literatura se presenta como uno de los retos más difíciles a los que este tiene que hacer frente. Y es ante esta terrible sensación donde han jugado un papel fundamental algunas personas que han estado a mi lado en todo momento durante los últimos años.

Los primeros, mis padres, Alicia y Javier. Creo que estas son, posiblemente, las líneas más difíciles que escribiré en mi vida, pues jamás podré poner en palabras todo lo que les debo. Quiero mencionar los continuos esfuerzos que, calladamente y día a día,

han sufrido para que pudiera dedicarme a lo que me apasiona. Lo que resumo aquí en un párrafo no hace justicia a su dedicación constante, a su trabajo, a sus desvelos, a su consideración sin límites, sin excusas. Lucha tras lucha, renuncia tras renuncia y sacrificio tras sacrificio. Nunca podré agradecerles lo suficiente su infinita paciencia, sus silencios cautos, su escucha cálida, las tardes de estudio en la ribera del Duero... Sin su apoyo, nunca habría terminado este proyecto y, por ello y, por todo, estaré siempre en deuda con ellos.

Tampoco habría podido llevarlo a buen término sin la ayuda incondicional de mi hermano. Él, David, es mi modelo, el espejo en el que me miro cuando estoy perdida, el consuelo que busco a cada paso difícil del camino, la solución a la tristeza y al miedo. La expresión de mi agradecimiento por todo lo que, a lo largo de toda nuestra vida, ha sido capaz de hacer por mí traspasa en mucho los límites de lo que podría haber esperado. Esta es mi oportunidad de darle las gracias.

También a Yuna, la persona de todos mis días. Compañera en la vida, en la ilusión, en la angustia. Sin ella, superar los baches y los sinsabores de la vida habría sido un imposible. Pilar de tantos sueños y de esta tesis, ha padecido sus rigores, consecuencias y esperas. Por ello, quizá no haya un modo de agradecerle su participación esencial en este proyecto que, sin ella, se habría quedado en tan solo un intento. Su apoyo en mi desánimo y su aliento en mi cansancio no se agradecen con tan solo unas palabras. Su sensibilidad artística, su visión estética y su capacidad de trabajo, me han dado muchas veces grandes lecciones. Su atención a mis dudas, sus sugerencias, sus consejos, me han llenado de serenidad el espíritu. Su esfuerzo, oculto e indeleble, está presente en este trabajo de mil modos y en mil sentidos, el más evidente, la afanosa y cuidada maquetación. Cuántas veces habría de decirle gracias por tantas cosas, gracias por ser mi Concha Viejo.

Quiero acordarme aquí de mi tía Vicky, mi madrina, por ser la primera persona que me hizo ser más crítica, más abierta a nuevos modos de entender el mundo y por obligarme a enfrentarme a mis principios. Y de mis abuelos, cuyo amor, tesón y actitud ante la vida me han inspirado día a día.

Si bien puedo asegurar que la realización de esta investigación ha sido un proceso duro, complejo, amargo a veces, también es verdad que se ha convertido en una de las vivencias más relevantes y reveladoras que he podido experimentar. He aprendido mucho y me ha servido para superar algunas dificultades que nunca pensé que sería capaz de

salvar. Pero si por algo ha merecido la pena es porque me ha permitido conocer a algunas personas cuya amistad espero conservar para siempre.

Y es aquí donde ocupan un lugar de excepción las «jornaleras», esas cuatro amazonas de la cruzada tesil con quienes he compartido tantas conversaciones, tantas dudas, tantos informes, tantas risas. Con la organización de aquellas jornadas, nuestras jornadas, nació un fuerte vínculo que, con la edición de un accidentado libro conjunto, se tornó irrompible. Por ello, tengo que mencionar aquí a Nerea que, con su presencia casi siempre callada, me ha tranquilizado muchas veces con su sonrisa, y con su risita, cuando me surgía cualquier problema administrativo. Y a Margot, con quien la discusión acerca de los más variados temas se convierte siempre en una tertulia encendida y divertida. Le agradezco, con la mayor sinceridad, su grandísima ayuda con la traducción de las conclusiones de esta tesis. Y a Ruth, compañera de tantos momentos, académicos y personales, atribulados y alegres, en persona y en la distancia. Si no hubiera sido por aquellas horas de conversación a través de la pantalla, mis estancias en el extranjero se habrían teñido de notas más oscuras. Las comidas en las escaleras de la Biblioteca Nacional, los cafés en la facultad y las charlas sobre nuestras respectivas investigaciones son ocasiones que no olvidaré nunca. Y a Marta, quien gusta de llevarme la contraria, lo que cariñosamente le agradezco, pues siempre me abre nuevas perspectivas sobre el arte y la vida e, incluso, sobre mí misma. Hemos compartido muchos viajes en coche de regreso a casa que se convertían, muchas veces, en uno de los mejores momentos del día. Su tesón, compromiso, actitud y buena disposición me han guiado, aunque no lo sepa, muchas veces. No puedo olvidarme de Kika, mi amiga más antigua y fiel, mi hermana del alma; de Luci, que me escoltó en los momentos más difíciles; de Cristina y Andrea, que convirtieron un año terrible en un juego de andanzas culturales y bohemias; o de Casandra quien siempre ha leído mis trabajos con interés.

Quiero mostrar, también, mi agradecimiento a los miembros del grupo de investigación «La otra Edad de Plata», que desde el primer momento me hicieron sentir parte importante del proyecto iniciado en 2007 y auspiciado por el magisterio y buen hacer investigador y filológico de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, José Paulino y Ángela Ena. Al primero no llegué a conocerle, pues murió dos semanas antes del que podría haber sido nuestro primer encuentro, en el II Seminario Internacional organizado por el grupo. Con el segundo, sin embargo, sí tuve el enorme placer de trabajar. Como director en aquel momento de este equipo de investigación, me recibió con los brazos abiertos y me propuso ayudarme en las tareas de gestión del antiguo TEGEP. Gracias a él pude ser partícipe del engranaje

de todos los proyectos que se plantearon en su seno. Siempre recordaré que me dejaba ocupar su despacho y me ofrecía, cada vez e invariablemente, el uso de su propia estufilla. De entre los participantes del grupo dedico un especial agradecimiento a mi compañero José Miguel González Soriano. Guardo en mi memoria con nostalgia las horas de preparación del IV Seminario de LOEP, en la Biblioteca «José María de Cossío» de la Plaza de Toros de Madrid donde, a ritmo de jazz, se forjó aquel congreso y una amistad que se ha hecho patente en estos últimos meses, en que ha tomado las riendas de la edición del libro de que ambos somos responsables. Es un honor que mi nombre aparezca junto al suyo en la portada de este volumen. Quiero recordar, asimismo, a Mar Mañas, que siempre ofrece su ayuda cuando una la necesita y con quien me alegra haber compartido apartado en diversos libros. Espero que nuestra afinidad temática nos lleve a compartir muchos más. También a Dolores Romero, que me mantiene al tanto de todas las oportunidades académicas que pueden ayudarme en un futuro y que ha contado siempre conmigo para numerosas actividades investigadoras. Y a María Jesús Fraga, por darme a conocer una de las referencias hemerográficas que más me ilusionan de esta tesis. Gracias, por tanto, al grupo LOEP, mi experiencia universitaria se ha visto enriquecida notablemente.

Igualmente, a ello ha contribuido la Dra. Susan Larson, de la Texas Tech University, quien me brindó una preciosa ayuda en mi estancia en la University of Kentucky, proveyéndome de lo necesario para vivir en Lexington y auxiliándome ante los problemas burocráticos. Me abrió las puertas de su casa y de su despacho, donde me dio a conocer buena parte de la perspectiva teórica que anima esta tesis. A ella he de darle, también, mi agradecimiento más sincero. En otra estancia, en esta ocasión en la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, tuve la oportunidad de conocer a Cécile Fourrel de Frettes, con quien tuve el placer de asistir a exposiciones sobre los inicios del cine y departir largamente sobre las novelas cinematográficas.

Para terminar, mis últimas palabras están dedicadas a Greta, por su leal y cariñosa compañía durante las largas horas de redacción de esta tesis doctoral.

ABSTRACT

This dissertation entitled *The Movie Novelizations of Blanco y Negro (1919-1936): Historical and Theoretical Contextualization* is dedicated to the study of fictionizations of film synopsis illustrated with movie stills, which have been forgotten by academic scholars for a long time. This complex and interesting narrative, as an original artistic, social and leisure practice, reveals its pertinence as an object of study to a variety of disciplines such as historiography of literature, film and journalism, theory of adaptation, semiotics, among other areas of humanities and social sciences.

This work is divided into five chapters. The two first chapters present a panoramic view regarding the beginning and the flourishing movie novelization phenomenon in the Early Twentieth-Century. This way, in the first chapter we show a general trajectory from the beginning of the cinematograph era till the dawn of sound film, as well as the first film experiences in Spain and the ways in which the very first audiences faced the new medium as a leisure and artistic praxis. The end of this chapter is dedicated to the reception of cinema within the movie fan magazines and the regular press. This introductory chapter proves the parallel development of the literary growth of movie fictionizations and the technical and aesthetical evolution of cinema, so that the protonovelization phase corresponds to the so called «cinema of attractions» and the fully developed movie stories –novelizations– run beside the «narrative cinema».

In chapter 2, we stress the value of the weekly *Blanco y Negro* as a pioneer periodical within the editorial universe of the Spanish Silver Age, regarding the technical and aesthetical advances, and as a perfect representation of the cosmovision of this period, firstly with regard to its worth as a witness of the struggles between the unrelenting modernity, which little by little penetrates even more areas of that generation's public and private life and, secondly, with regard to the efforts of the resisting cultural and moral tradition, which refuses the epochal changes. In this way, this work shows the ambiguous coexistence of both ways of seeing the world through the filmic contents included within the magazine between 1896 and 1936: articles, reports, columns, illustrations, photographs and advertising to demonstrate its capacity to reflect the impact that cinema had onto Early Twentieth-Century Spanish cultural and social life.

At the end of this chapter we analyze the film presence within this important periodical, but taking into account only the year 1928 due to its importance in the history of cinema. In that moment, the cinema is already consolidated as an art, an industry and a

leisure practice but, at the same time, some capital changes can still affect it, such as the advent of sound film. Thus, we present here a small part of a wider research –the study of the film presence within this weekly in the First Three Decades of the Twentieth Century– that we have already started and we would publish soon. Nevertheless, in this work we focus on the movie novelization phenomenon and the analysis of the movie fictionalizations of *Blanco y Negro* between 1919 and 1936. In relation to this, we can say that chapters 3 and 4 constitute the true analytical, historical and theoretical skeleton of our doctoral dissertation.

The chapter 3 exposes the historical context of the genre, showing its origins, evolution, development and modes of proliferation since their beginning till its decline. Likewise we demonstrate its link with its formal precedents –the film catalogues belonging to the first film companies, that is, the protonovelization phase– and its literary influences. In this sense, we establish both historical and literary filiations between this massively read product and its artistic precedents, that is, colportage literature and folletin novel. This way, we can see the connection between those literary traditions and their heirs, the commercial novelizations. We also explain the vitality of this significant hybrid phenomenon in its countries of origin: the United States and France in the Early Twentieth Century. After that, we focus on the Spanish movie novelizations published in specialized film magazines and literary collections.

The second part of this chapter includes a general examination of the movie novelization from a theoretical point of view. In relation to this, we summarize the different approaches that exist about the genre, which take diverse perspectives: historical, theoretical, descriptive, analytical, in a general or a particular way. Thus, we can shed light on the novelization practice in the Spanish Silver Age, illustrating it with the example of the novels published within *Blanco y Negro*. In this regard, we offer a typology of novelization and we stress the fact that some pioneer scholars have broken the silence on this kind of narrative with their critical and analytical works.

Throughout this chapter we point out the pertinence of novelization as an interesting object of study to a variety of various theoretical disciplines and its fundamental contribution to a better knowledge of the social history of cinema and literature. In addition, we expose the reasons why the genre has continued its wide and successful development in different countries and for different kind of audiences. We also show the ways in which they serve as an artistic and leisure product and as a fundamental document of this period and also of a great filmography which remains lost today.

The chapter 4, however, is dedicated to the specific depiction of the movie novelizations included in *Blanco y Negro* between 1919 and 1936. First, we gather the information about the regularity, the magazine sections, the extension and the format in which they were published. Second, we explain the authorship issue and we offer a brief biography of the writers. After that, we analyze the style and the insertion of movie stills to illustrate the texts. Besides, we outline the thematic principles that this narrative shows regarding its link to the film melodrama, the most frequent genre of the movies these novels adapt. At this point, we sum up the main features of the melodramatic aesthetics and highlight its relevance to the history of cinema and to academic film criticism. As the early twentieth-century movie fictionizations most closest influence, the genre displays its thematic and ideological influence on the corpus we study here as we widely show in this chapter.

Additionally, it was necessary to identify the films that the studied novels adapt in order to compare both products, extend the understanding of this particular narrative and examine the movies correctly. Generally, we are not given any information about the films, so that the researching process of identification was truly complicated. It was based on the examination of thousands of movie stills and the filmographies of numerous actors, filmmakers and production companies of the period. As well, we pay attention to the film directors, the most prolific countries, the production companies, the years the movies were released, as well as the previous works on which they are based, the adapters and the screenwriters of this filmic corpus. Finally, at the end of this chapter we point out the significance of the movie stars as a symbolic incarnation of the cosmovision of this period and, thus, the influence of star system on many readers of the movie novelizations of *Blanco y Negro*.

To conclude, in chapter 5 we expose the fundamental conclusions that we have achieved as a result of this research, at the end of which we include an appendix to give visibility to some valuable materials from the Early Twentieth-Century cultural patrimony, where the movie novelizations take up a special place.

RESUMEN

Esta tesis doctoral, titulada *Las novelas cinematográficas de Blanco y Negro (1919-1936): contextualización histórica y teórica*, se ocupa del estudio de una manifestación filmoliteraria escasamente atendida por la crítica, la narración de argumentos de películas acompañada por fotografías pertenecientes a los filmes que les sirven de partida. Se trata de un tipo de narrativa que asume un alto grado de complejidad e interés, en tanto que práctica artística, social y de ocio, que se ha revelado, además, como un objeto de estudio de gran valor para diferentes disciplinas científicas como la historiografía literaria, fílmica y periodística, la teoría de la adaptación o la semiótica, entre otras ramas de las humanidades y de las ciencias sociales.

Este trabajo consta de cinco capítulos. Los dos primeros están concebidos desde un punto de vista general, esto es, ofrecen una presentación panorámica de los contextos en que se inició y floreció la novelización de películas en el primer tercio del siglo XX. Así, el capítulo 1 está dedicado a dar breve cuenta de los orígenes del cinematógrafo, de la llegada del nuevo invento a España, así como de las primeras experiencias de realización y proyección de películas en nuestro país, para pasar seguidamente a la recepción del nuevo medio de expresión por parte de los distintos tipos de público. Cierra esta sección la acogida de los contenidos relacionados con el séptimo arte que llevaron a cabo las primeras publicaciones periodísticas que se especializaron en materia cinematográfica. La importancia de este capítulo reside en el hecho de que evidencia la correspondencia entre la evolución de la técnica y estética fílmicas, esto es, el paso de la cinematografía de «atracciones» al cine puramente narrativo, que se opera en los años diez del siglo pasado, en conjunción con el salto desde la fase de protonovelización a la novelización propiamente dicha, cuestión de la que nos ocupamos al principio del capítulo 3.

Por su parte, el capítulo 2 recoge la exposición de la trayectoria editorial de la revista *Blanco y Negro* en su primera época (1891-1939), en la que se inserta el corpus novelesco específico que analizamos en este trabajo. Con ello, se puede observar la relevancia adquirida por el semanario en este período, en cuanto a los avances tecnológicos que introdujo en el campo de la edición de revistas ilustradas en España y su importancia como representante de excepción de un momento histórico marcado por las tensiones entre tradición y modernidad que definieron aquellos decenios. Más adelante, presentamos un sucinto recorrido por los modos en que este *magazine* incluyó la información cinematográfica en sus páginas, a través de la de reportajes, crónicas, noticias, dibujos, fotografías

y anuncios publicitarios, que asumen como tema fundamental el cine, con el fin de comprender cuáles son los elementos relacionados con este que más importan a la revista y a su público en aquellos años.

Finalmente, tratamos en detalle estas mismas cuestiones pero tomando como referencia el año 1928, vital en la historia del cine en tanto que, si bien este ya está perfectamente consolidado en este momento como arte, como industria y como factor importante de ocio, todavía es permeable a numerosos cambios, de entre los que destaca la implantación del sonoro. Este apartado supone, además, una muestra de una investigación más amplia —el estudio de la presencia del cine en la revista en todo el primer tercio del siglo XX— que ya hemos iniciado y que verá la luz en un tiempo próximo pero, que, dada su amplitud no incluimos como parte de esta tesis doctoral que tiene como objeto fundamental la novelización fílmica y el análisis de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*, entre los años 1919 y 1936.

A ambos aspectos están consagrados los capítulos centrales de este trabajo. El capítulo 3 se abre con una aproximación histórica al género, donde se muestran sus orígenes vinculados a la descripción de películas en los catálogos de los primeros productores cinematográficos, lo que constituye la fase de protonovelización. Después, comentamos la fructificación de este interesante fenómeno híbrido en los países donde surgió primero y donde alcanzó mayor vitalidad: Estados Unidos y Francia. A continuación, nos centramos en los inicios de la práctica novelizadora en España, atendiendo primero a su publicación en la prensa fílmica especializada y, segundo, al desarrollo de las colecciones de novela breve de tema específicamente cinematográfico que proliferaron en la España del período. En el siguiente punto nos ocupamos de establecer la filiación temática e ideológica del género con sus antecedentes literarios, la literatura de cordel y la novela de folletín, tradiciones artísticas de raigambre popular de las que las novelas cinematográficas son claras herederas.

A ello le sigue un extenso apartado destinado al examen general de la novelización fílmica desde un punto de vista teórico. Recopilamos, aquí, los diferentes enfoques que han planteado los distintos críticos que han abordado el estudio del género, tomándolos como referencia para arrojar nueva luz sobre esta praxis en la Edad de Plata española, ejemplificándola con las cinenovelas publicadas en *Blanco y Negro*. En este sentido, ofrecemos una tipología de la novelización y resaltamos la labor crítica de aquellos estudiosos que han levantado el velo de silencio que durante mucho tiempo había caído sobre esta particular novelística.

En este capítulo, por tanto, ponemos de manifiesto la pertinencia de la novelización como objeto de estudio de notable interés para distintas disciplinas teóricas, lo que evidencia la fundamental contribución que suponen para una mejor comprensión de la historia social del cine y de la literatura y para ofrecer una nueva mirada a numerosas cuestiones relacionadas con el terreno de la adaptación o la semiótica. Ello nos lleva, finalmente, a la explicación de las razones por las cuales el género ha mantenido desde sus inicios un amplio y exitoso desarrollo en distintos países y para diferentes tipos de públicos y a la exposición de las funciones que cumplen en tanto que objeto artístico y de ocio y como documento de una época y de una filmografía que se halla, en gran medida, perdida en la actualidad.

El capítulo 4, sin embargo, está ocupado por la descripción específica de las novelas cinematográficas que se publicaron en *Blanco y Negro* entre 1919 y 1936. Se comentan, en primer lugar, algunos datos como la periodicidad, las secciones, la extensión y el formato en que aparecieron. En segundo lugar, se trata la cuestión de la autoría de estos textos y se ofrece unas pinceladas biográficas de los redactores que los escribieron para analizar, seguidamente, el estilo y la inclusión de las fotografías filmicas que los ilustran. A continuación, llevamos a cabo un breve comentario sobre los modos de titular y subtitular que sirve de antesala al estudio pormenorizado de los fundamentos temáticos que afectan a estos relatos y que conecta con la impronta que en ellos deja la influencia del melodrama cinematográfico, el género más frecuente de las películas que adaptan. En este punto, incluimos un resumen de los rasgos de la estética melodramática y ponemos de relieve la importancia de esta en la historia del cine y para la crítica cinematográfica académica. Como antecedente más inmediato de las novelas cinematográficas de principios del siglo XX, impregna la idiosincrasia temática e ideológica del corpus aquí estudiado, cuestión que tratamos ampliamente en este capítulo.

Asimismo, nos ocupamos del comentario analítico de las películas versionadas por estas cinenovelas, para lo cual hemos tenido que efectuar la identificación de los filmes que les sirven de base, pues en escasas ocasiones se indica de cuáles se trata. El escrutinio de miles de fotografías, así como el rastreo de la filmografía de numerosos actores, directores y productoras del período han resultado imprescindibles para conseguir este propósito. Mostramos, además, un panorama general de los directores, así como de los países y productoras más prolíficos y los años de producción de estos *films*. Atendemos, también, a las obras previas –novelescas y teatrales– en las que a su vez están basadas muchas de estas películas, a los adaptadores y a los guionistas originales de este corpus filmico.

Finalmente, dedicamos el último apartado a las estrellas de cine, como representantes del *star system* y destacamos, así, su relevancia como encarnación simbólica del ideario de la época y su influencia en los lectores de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*.

Por último, en el capítulo 5 exponemos las conclusiones fundamentales a las que nos ha llevado la investigación que presentamos en esta tesis doctoral, al término de la cual aportamos un apéndice con el objetivo de dar mayor visibilidad a determinados materiales de enorme interés del patrimonio cultural del primer tercio del siglo XX, entre los que las novelizaciones de películas encuentran un lugar destacado.

INTRODUCCIÓN

La investigación que presentamos en esta tesis doctoral, titulada *Las novelas cinematográficas de Blanco y Negro (1919-1936): contextualización histórica y teórica* se gestó durante la realización de nuestro Trabajo Fin de Máster, en el marco del Máster de Literatura Española de la Facultad de Filología, de la Universidad Complutense de Madrid, durante el curso académico 2010-2011. El título de aquella primera incursión en la investigación que fructifica en estas páginas era *Cine y novela cinematográfica en la revista Blanco y Negro (1928)*. En aquel momento, una de las razones principales que nos llevaron a dicha elección temática residía en nuestro deseo de emprender un estudio que nos permitiera aunar las dos áreas científicas relacionadas con nuestra formación académica: Filología Hispánica y Periodismo.

En este punto, resultaron determinantes las conversaciones mantenidas con la que habría de ser nuestra directora de Trabajo Fin de Máster y, después, de la presente tesis doctoral, la Dra. Ángela Ena Bordonada que, con la generosidad que la caracteriza, nos ofreció un tema que inmediatamente captó nuestra atención: las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*. Se trata de relatos que narran argumentos de películas, acompañados por las fotografías de estas.

Como manifestación literaria escasamente atendida por la crítica y, en tanto que fenómeno de adaptación artística poco frecuente, en comparación con el proceso inverso —la traslación de obras literarias en películas—, en seguida se nos presentó como un sugestivo reto intelectual, ante nuestro desconocimiento del tema y de sus implicaciones investigadoras. Sin embargo, es preciso confesarlo, en aquel momento no llegamos a atisbar los intrincados y fascinantes caminos que la indagación sobre el asunto nos deparaba.

Durante la labor de búsqueda de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*, observamos la atención que el cine, en sus diversos aspectos, recibía en distintas secciones de la revista. Esto hizo variar el curso de nuestra investigación, de manera que nos encaminamos hacia la valoración de la presencia del séptimo arte en el semanario, con el fin de comprender el reflejo periodístico de la importancia del *cinema* y de sus elementos técnicos, artísticos y sociales en el público de la época. Como fácilmente se podrá adivinar, el propósito rápidamente desbordó los límites que encuadran un Trabajo Fin de Máster.

Por ello, decidimos centrarnos en el análisis de los contenidos cinematográficos publicados en el *magazine* de Torcuato Luca de Tena en el año 1928, que resulta clave en cuanto que se halla en plena transición del cine mudo al sonoro, cuyo reflejo en la prensa

necesariamente habría de manifestarse en *Blanco y Negro*. Esto, unido al hecho de que en ese año esta publicación cuenta con una sección fija dedicada al cine y la abundancia de novelas cinematográficas que aparecieron en ella, le convertía en un momento perfectamente adecuado para nuestra investigación. En cierto modo, este planteamiento relegó el estudio de las novelas cinematográficas a una posición menos privilegiada en el Trabajo Fin de Máster.

No obstante, en él nos ocupamos también de ellas, entendiéndolas no solo como una manifestación más del séptimo arte en la publicación sino presentándolas, a su vez, en su contexto más inmediato, esto es, en relación con las colecciones de novela breve que proliferaron en la Edad de Plata española, fenómeno, a su vez, atendido ya por el mundo académico, pero todavía en aquel momento no con excesiva prolijidad. Posteriormente, ofrecíamos una descripción de las novelas cinematográficas publicadas, en ese mismo año de 1928, en *Blanco y Negro*, que ostenta el mérito de ser la primera revista de información general en publicar este tipo de textos, habitualmente aparecidos en la prensa especializada.

A este bloque fundamental, antecedió otro concebido como una panorámica que se iniciaba dando cuenta, primero, de los orígenes del cinematógrafo, segundo, de su llegada y primeros desarrollos en España y, finalmente, de la recepción del cine por parte del público y de la prensa de la época.

Este esquema nos sirvió de punto de partida en los inicios de la investigación de esta tesis doctoral, proceso que explicaremos con detalle en el apartado dedicado a la metodología.

Estado de la cuestión

Como puede intuirse por lo expuesto en el apartado precedente, sobre algunos de los puntos tratados en esta tesis doctoral existe ya una notable cantidad de trabajos importante. Es el caso de materias como la historia del cine, los géneros cinematográficos, la literatura popular y de masas, la historia del periodismo, etc., por lo que, la elaboración de los apartados que tienen que ver con algunas de estas cuestiones, no resultó dificultosa en cuanto a la búsqueda y manejo de estudios sobre estos temas. En este sentido, las secciones de este trabajo en las que estas cuestiones tienen un peso más preeminente como, por ejemplo, el capítulo 1 están concebidas con un carácter más general y panorámico. El capítulo 2, sin embargo, evidencia una realidad muy diferente, en tanto que, si bien se puede decir que la historia de la revista *Blanco y Negro* está ya escrita, gracias a la labor

de Francisco Iglesias (1980), no es menos cierto que falta todavía mucho por estudiar en relación a esta publicación fundamental del primer tercio del siglo XX. En parte, se ha paliado esta deficiencia con el volumen coordinado por Danièle Bussy Genevois (2001), pero no soluciona la cuestión, en tanto que abarca el estudio del semanario desde su fundación hasta 1917. Como se mostrará en este trabajo, existen ya diferentes estudios que suponen diversos acercamientos a la realidad editorial del *magazine*, pues su riqueza ofrece múltiples perspectivas de análisis a los investigadores. El presente estudio se suma a este conjunto de textos académicos.

Finalmente y, con respecto a los temas fundamentales de esta tesis, las novelas cinematográficas y la novelización de películas, podemos decir que, a pesar de que poco a poco la crítica ha ido dedicando cada vez más estudios al tema, nos encontramos todavía en una fase inicial del análisis y comprensión de este fascinante fenómeno filmo-literario. El olvido, desinterés y desprecio en el que los círculos académicos lo habían mantenido hasta fechas recientes, empezó a dismantelarse con los valiosos trabajos de algunos investigadores pioneros en la materia. Nos referimos a Alain y Odette Virmaux (1983 y 1998), con sus estudios sobre el *ciné-roman* francés de principios de siglo XX; Ben Singer (1993) y su fundamental artículo sobre los inicios del género en Estados Unidos que supuso, para esta investigación, el primer punto de partida para llevar a cabo la vinculación de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*, con su correcta contextualización histórica. También, en el ámbito norteamericano resulta fundamental el estudio de Randall D. Larson (1995), que completa la trayectoria del género, pues está centrado en las novelizaciones norteamericanas de la segunda mitad del siglo XX. La aportación más importante, por su extensión y múltiples enfoques mostrados es, sin duda, la del investigador belga Jan Baetens (2004, 2005, 2006a, 2006b, 2006c, 2007, 2008a, 2008b, 2009, 2010a, 2010b, 2012 y 2013), que se complementa con el volumen que coordina junto a Marc Lits (2004). Sus propuestas han resultado cruciales para la comprensión esencial de la novelización y de nuestro corpus particular. Nuestro trabajo debe mucho, a su vez, a los planteamientos de André Gaudreault y Philippe Marion (2000, 2004 y 2005), que sirvieron para trazar los orígenes del desarrollo del género. Finalmente, se han ido sumando a estos primeros trabajos iniciales, los estudios de críticos como Carou (2000 y 2004), Gri-vel (2004) y Van Parys (2009, 2011a, 2011b y 2013), que fue determinante para conocer la novelización actual. Gracias a la extensa y completa bibliografía que aporta este último crítico al final de uno de sus trabajos más definitorios (2011b), tuvimos noticia de cómo, de manera progresiva, el estudio de la novelización iba engrosando sus filas a uno y otro

lado del Atlántico, fundamentalmente, en Estados Unidos, Francia y Bélgica. Vaya, desde aquí, nuestro más sincero reconocimiento hacia todos estos investigadores.

Sin embargo, la crítica en España referente a las novelas cinematográficas se hallaba todavía en mantillas. Debemos a Alberto Sánchez Álvarez-Insúa (1996, 1997, 2001 y 2002), las primeras menciones a su existencia, a Emeterio Díez Puertas (2001 y 2003) los primeros estudios analíticos desde una perspectiva general y a José Luis Martínez Montalbán, la catalogación de la colección de novela breve más importante del período, *La Novela Semanal Cinematográfica* (2002). Por otro lado, algunas incursiones en el fenómeno teórico de la novelización, llevadas a cabo por estudiosos españoles, se deben a autores como Concepción Carmen Cascajosa Virino (2006) y Antonio Jesús Gil González (2012). Por esta razón, resultaba necesario abordar el estudio de las novelas cinematográficas con mayor profundidad, para acercar el fenómeno novelizador español y la crítica española al nivel que el estudio del género en otros países se encuentra ya en estos momentos.

Metodología

Como indicábamos más arriba, esta tesis doctoral partió de una investigación preliminar que acabó conformando nuestro Trabajo Fin de Máster, cuyo bloque fundamental estaba dedicado al análisis de la información cinematográfica en la revista *Blanco y Negro* en 1928 y a la descripción de las novelas cinematográficas que aparecieron en el semanario en ese mismo año. Al término de aquel trabajo e inicio del que presentamos aquí, decidimos ampliar el estudio de la presencia del cine en el *magazine* al período de entreguerras, por ser aquel en el que se publicaron todas las novelas cinematográficas que este editó en su primera época. Sin embargo, pronto fuimos conscientes de que debíamos indagar en toda la historia de la revista, para obtener una adecuada perspectiva no solo del reflejo que de los contenidos sobre el cine planteaba esta publicación, sino para conocer también el carácter, estilo y filosofía editorial de *Blanco y Negro*. Por ello, llevamos a cabo el vaciado de todos los ejemplares que se publicaron entre su nacimiento, en 1891, hasta su número final en 1936. Evidentemente, antes de 1895 no podían aparecer datos sobre el cinematógrafo, por lo que el hallazgo de informaciones de interés para nuestra investigación no tuvo lugar hasta 1896, fecha de la aparición de la primera mención al nuevo invento que se produjo en la revista.

Recopilamos, de este modo, todas las referencias –exceptuando las posibles omisiones que del natural error humano pudieron desprenderse– relativas a cualquier aspecto

que tuviera lugar con el cine aunque, en ocasiones, fueran solo remotas. Por ejemplo, consignamos también alusiones al mundo del teatro que pudieran arrojar luz sobre diferentes cuestiones vinculadas al *cinema*. Así, el acopio de artículos, reportajes, entrevistas, crónicas, noticias, dibujos, fotografías, anuncios publicitarios, informaciones de cartelera, humor gráfico, pasatiempos, concursos, consultorios, etc., que encontramos en relación con el cine alcanzó proporciones abrumadoras. Y es que no solamente habíamos compilado aquellas informaciones, bajo cualquiera de las formas mencionadas, que tuvieran una relación directa con el cine, sino también aquellas en las que se mencionara cualquier aspecto relativo a él, aunque no fuera su tema fundamental. Solo así obtendríamos un panorama global y completo de la manifestación de los contenidos cinematográficos en *Blanco y Negro*.

Para ello, leímos todos los años de la revista, página por página y realizamos búsquedas de términos claves en las bases de datos que alojan la revista, la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y la Hemeroteca de *ABC*.

Como decíamos, el volumen de información conseguido superó por completo los límites de nuestra tesis doctoral, por lo que hemos optado por ofrecer tan solo una muestra de este trabajo. En primer lugar, una panorámica sobre la evolución de los contenidos de cine a lo largo de la historia de la primera época de la revista y, en segundo lugar, una incursión más específica, como ejemplo más detallado, del tipo de información y postura crítica que adopta el semanario en relación a este tema en particular. Para ello, hemos vuelto a seleccionar el año 1928, por resultar de especial importancia e interés para mostrar la postura de la sociedad y la crítica cinematográfica españolas ante los cambios en la técnica y la estética cinematográficas, con las implicaciones que ello tiene para profesionales y espectadores. No hemos abandonado, sin embargo, aquella investigación emprendida, pues todavía seguimos trabajando en ella, con el firme propósito de que vea la luz en breve plazo de tiempo.

Este análisis forma parte del capítulo 2, que se abre con la exposición del nacimiento de *Blanco y Negro* y su trayectoria editorial entre los años 1891 y 1936, período correspondiente a su primera época. Para su elaboración, la metodología empleada ha sido la lectura de la bibliografía fundamental existente sobre esta publicación. Si bien son numerosos los trabajos que se ocupan de diversos géneros —literarios o gráficos—, o autores, o elementos de carácter temático que se introducen en el seno de la revista, son escasos aquellos en que se ocupan monográficamente de ella.

Junto a este, el capítulo 1 conforma una amplia visión introductoria a los contextos globales en los que se desarrollarán las novelas cinematográficas, cuya evolución correrá paralela tanto a la historia del cine, como a la historia de las publicaciones periódicas, en este caso y, de manera concreta, a *Blanco y Negro*. Hito fundamental del devenir cinematográfico de los primeros años será el paso del «cine de atracciones» al «cine narrativo», que coincidirá con el paso de la protonovelización a la novelización, género al que pertenecen las novelas cinematográficas. Si la historia del cine de las primeras décadas supone el contexto de carácter más amplio que afecta a las novelas cinematográficas, la revista se erige en el contexto más inmediato de aquellas pertenecientes a *Blanco y Negro*, que evidencian la influencia de la filosofía editorial e ideología moral de esta y las tensiones socio-políticas propias de la época que se reflejan también en el *magazine*.

Para la conformación de este capítulo, nuevamente volvimos a recurrir al método bibliográfico pero, en esta ocasión, referente a la historia mundial del cine, a la historia del cine español, a la recepción del cine, a la historia social cinematográfica, a catálogos de cine, etc. Somos conscientes de la imposibilidad de manejar la inmensidad de obras reputadas escritas sobre el tema, por lo que nos hemos inclinado por servirnos de algunos de los textos clásicos de la historiografía cinematográfica puesto que, en primer lugar, tratan el fenómeno desde postulados generales, muy útiles para un capítulo de naturaleza introductoria como este y, en segundo lugar, porque ello constituye nuestro humilde homenaje a algunos de los investigadores que han marcado las directrices de los estudios sobre historia del cine.

A esto hay que sumar la búsqueda en los catálogos de la Filmoteca Española, de la Filmoteca de Cataluña y de la Hemeroteca Municipal de Madrid y la consulta y lectura de las interesantes cabeceras hemerográficas que estas custodian, para la comprensión de la prensa cinematográfica española de las tres primeras décadas del siglo XX.

Los capítulos 1 y 2, por tanto, recogen el esquema trazado en la investigación inicial que supuso el Trabajo Fin de Máster, pero aparecen aquí notablemente ampliados, completados, corregidos y enriquecidos.

Explicábamos más arriba que el otro tema capital de aquel estudio preliminar lo constituían las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* en 1928. La ampliación del período de estudio de estos textos conforma la matriz fundamental de esta tesis doctoral, esto es, la descripción de todos los aspectos relacionados con estos textos, publicados entre los años 1919 y 1936. Pero esto se hacía inviable sin la comprensión previa del género que los engloba, es decir, de la novelización y, más específicamente, de la novelización

de películas, que encuentra sus primeras manifestaciones en los catálogos de las primeras productoras de cine, aunque en fase aún embrionaria, conocida como protonovelización. De ahí que, en el capítulo 3 expongamos, en primer lugar, una aproximación histórica sobre los orígenes del género en esas publicaciones de naturaleza comercial, para pasar luego a la explicación del desarrollo, evolución y esplendor del género en los países donde se inició y floreció este fascinante fenómeno filmo-literario que alcanzó cotas de éxito popular verdaderamente sorprendentes, primero en Estados Unidos, poco después en Francia y, finalmente, en otros países de Europa y del resto del mundo. De entre estos últimos, España ocupa un lugar destacado en la edición de esta particular narrativa.

Por ello, el siguiente punto de este capítulo está enteramente dedicado a los inicios, evolución, desarrollo y proliferación masiva de este género en nuestro país. Su manifestación primigenia tuvo lugar en las revistas cinematográficas especializadas y, posteriormente, serán las colecciones de novela breve, de tema específicamente filmico, las que llevarán el género a sus más altas cotas de popularidad.

Si bien este es el contexto formal en el que se insertan los textos que aquí estudiamos, podemos asegurar que el contexto temático que les afecta proviene de las influencias recibidas de la cultura popular, concretamente, de tradiciones como la literatura de cordel y la de corte folletinesco, de las que las novelas cinematográficas pueden considerarse ilustre progenie. De ambas, tomarán numerosos rasgos estilísticos, tipos de personajes, esquemas narrativos, etc., pero adaptados a los nuevos tiempos.

Para llevar a buen término estos apartados del capítulo 3, hemos recurrido a bibliografía muy específica sobre protonovelización acerca de los inicios de la novelización en Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Italia y otros países, historiografía fílmica de carácter más general, estudios dedicados a las colecciones de novela breve españolas y francesas, historiografía sobre literatura popular y sociología de la literatura y, finalmente, hemos llevado a cabo la revisión de diversos catálogos de las productoras de los primeros años del cine. También, hemos atendido a la hemerografía norteamericana, a la que hemos tenido acceso gracias a las bases de datos de la Library of Congress de Estados Unidos, del Film and Television Archive de la UCLA, del repositorio digital Moving Image Research Collections de la University of South California, del portal Magazineart.org y, sobre todo, de la Media History Digital Library.

Asimismo, ha resultado fundamental la consulta de los fondos, también hemerográficos, de importantes bibliotecas y archivos parisinos como la Bibliothèque Nationale de France, la Cinémathèque Française, la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, la red de biblio-

tecas de la Université de la Sorbonne y las bibliotecas especializadas de la Villa de París, tales como la Bibliothèque du Cinéma François Truffaut –dedicada enteramente a materia cinematográfica– y la Bibliothèque des Littératures Policières, que custodia un fondo importante de *ciné-romans* franceses, equivalente de las novelas cinematográficas españolas. En la sede de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, tuvimos la oportunidad, además, de asistir a la proyección del célebre serial *Fantômas* (1913-1914), de Louis Feuillade, con lo que pudimos apreciar en experiencia propia, las claves y éxito de este género cinematográfico de inicios del siglo XX. Además, la asistencia a distintas exposiciones dedicadas a diversos aspectos de los primeros años del *cinema* y a las novelas cinematográficas, nos dio una perspectiva mucho más vívida de algunas cuestiones relacionadas con estos temas que con mayor dificultad se adquiere con la sola lectura bibliográfica. Algunas de ellas fueron: *L'aventure des Cinéromans*, en la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (del 3 de febrero al 11 de abril de 2015), *Héroïnes face au crime*, en la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (del 15 de abril al 31 de julio de 2015), *Cinéma Premiers Crimes*, en la Galerie des Bibliothèques de la Ville de Paris (del 17 de abril al 2 de agosto de 2015), *Lumière! Le cinema inventé*, en el Grand Palais (del 27 de marzo al 14 de junio de 2015) y *De Fantômas à Méphisto: René Navarre (1877-1968): L'homme aux 1000 images*, en la Bibliothèque des Littératures Policières (del 5 de mayo al 1 de agosto de 2015). Esto fue posible gracias a una estancia de investigación, realizada entre el 7 de abril y el 7 de julio de 2015, financiada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y en el marco de la Beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU), en la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, bajo la dirección de la Dra. Marie Franco, catedrática de dicha universidad y directora del Centre de Recherches sur l'Espagne Contemporaine (CREC), cuyos seminarios nos abrieron nuevas perspectivas. De las conversaciones surgidas en el seno de esta institución, destacamos aquellas mantenidas con la Dra. Marie-Linda Ortega, la Dra. Evelyne Coutel y, muy especialmente, con la Dra. Cécile Fourrel de Frettes, cuyos conocimientos sobre las novelas cinematográficas nos despertaron nuevas intuiciones y posibles enfoques.

Por otro lado, hemos manejado también, un fondo hemerográfico considerable relativo al ámbito español en las ya mencionadas Filmoteca Española, Filmoteca de Cataluña, Hemeroteca Municipal de Madrid y en la Biblioteca Nacional Española, así como en la Biblioteca Digital Hispánica y la Hemeroteca Digital de la BNE.

En este trabajo, presentamos una contextualización de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* de naturaleza doble. Por un lado, histórica, como acabamos de co-

mentar y, por otro, teórica. Solo así podíamos llegar a comprenderlas en profundidad y únicamente de esta manera podrían revelarse en toda su complejidad. Es aquí donde halla su justificación la segunda parte del título de nuestra tesis.

En nuestro acercamiento teórico a las novelas cinematográficas comenzamos por situarlas en el género al que pertenecen, la novelización de películas, que forma parte de otro más amplio, la transposición novelesca realizada sobre cualquier otro medio artístico, distinto del cine. Pero es este último el que nos interesa por lo que ofrecemos, en primera instancia, una definición y tipología del tipo de obras que componen el género, para pasar después a plantear el silencio crítico que ha caído sobre él desde sus inicios. Ello nos lleva a una reivindicación del análisis de este campo de estudio que, progresivamente, va encontrando cada vez más cultivadores, pues ofrece una amplia variedad de interesantes posibilidades investigadoras. Así, se manifiesta su importancia para la comprensión de cuestiones de calado más extenso en disciplinas como, sobre todo, la teoría de la adaptación. Finalmente, nos ocupamos del examen de las razones por las cuales numerosos creadores se ven impelidos a escribir adaptaciones novelescas de películas y de las funciones que estas cumplen para espectadores, lectores, productores, editores y autores. Si bien estos apartados están concebidos desde una perspectiva globalizadora, en tanto que nos servimos del ejemplo de novelizaciones de otros países y, también, en nuestro tiempo, se ha tratado siempre de vincular las apreciaciones teóricas que efectuamos sobre el género, con las características prototípicas de la praxis novelizadora del primer tercio del siglo XX en España y, particularmente, con las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*, en el período que nos interesa.

La metodología empleada para desarrollar esta parte del capítulo 3 está centrada, fundamentalmente, en la lectura de un amplio corpus de estudios de carácter muy específico en relación a la novelización, desde postulados principalmente teóricos y pertenecientes, sobre todo, a las tradiciones francófona y anglófona. Se ha utilizado, no obstante, bibliografía española que aborda tangencialmente las prácticas novelizadoras. Por el contrario, en el empleo de obras acerca de la teorías de la adaptación y su trayectoria historiográfica, destaca también la presencia de bibliografía española. Es necesario indicar que, para entrar en conocimiento de este ámbito investigador, resultaron vitales la ya mencionada estancia que realizamos en París en el año 2015 y, antes que esta, la llevada a cabo en la University of Kentucky, bajo la dirección de la Dra. Susan Larson, actualmente catedrática de la Texas Tech University, entre el 1 de febrero y el 30 de abril de 2014. Los debates, consultas e intensas horas de trabajo compartidas con la Dra. Larson, supusieron un im-

pulso en nuestra comprensión del fenómeno novelizador y contribuyeron a encontrar el punto de partida de los aspectos teóricos de esta tesis doctoral en relación, por ejemplo, a su vinculación con los Estudios Culturales.

De este modo, creemos que la conjunción entre los enfoques histórico y teórico visibles en este trabajo se convierte en la clave para abarcar toda la complejidad que entrañan las novelizaciones filmicas y para ahondar en los diversos aspectos que la componen.

Una vez desarrollados los distintos elementos contextuales y teóricos que atañen a las novelas cinematográficas desde perspectivas generales exponemos en profundidad, en el capítulo 4, la descripción analítica de aquellas que la revista *Blanco y Negro* publicó entre los años 1919 y 1936. Se atiende a su periodicidad, secciones en que aparecieron, su extensión y formato, así como a las cuestiones relacionadas con su autoría y, cuando se conocen, a consignar los datos fundamentales de los autores que las escribieron. Pasamos después a comentar el estilo que las define y la importancia que en ellas tiene el apoyo fotográfico, procedente de los clichés de explotación de las películas en las que se basan. Estos factores se relacionan con las implicaciones formales de nuestro corpus, mientras que los siguientes se adentran en las constantes temáticas. Así, el examen de los modos de titular y subtítular que muestran estos textos anticipan el siguiente punto, los fundamentos temáticos en los que se asientan. Estos parten de forma clara del melodrama cinematográfico, de modo que manifiestan una esencia principalmente emocional. Pero antes de adentrarnos en la explicación de la manera en que las novelizaciones del semanario se imbrican en la sensibilidad melodramática, dedicamos una sección a repasar los aspectos capitales de esta corriente filmica. El siguiente punto se dirige a mostrar una de las partes de la investigación de desarrollo más costoso y extendido en el tiempo: la identificación de las películas de referencia de esta narrativa. Esta se imponía como necesaria para poder conocer los tipos predominantes de filmes novelados, para poder establecer si los rasgos de las novelas fundamentales dependían solamente de ellas –y de las tradiciones literarias de las que son herederas– o, si por el contrario, se debían también a la influencia de las películas que versionan. De la comparación entre ambas pudimos deducir que, si bien el influjo es notorio, en buena medida responden también a la filosofía editorial y moral del medio que las acoge, *Blanco y Negro*. En el siguiente apartado, damos cuenta, a su vez, de los directores, del enorme peso del cine americano en nuestro conjunto filmico y de que, si bien se narran películas de un período relativamente amplio, desde 1915 hasta 1936, la homogeneidad ideológica y estilística de los textos no trasluce la evolución del cine en estos años. Tratamos, además, la cuestión relativa a las obras literarias en las que muchas

de estas películas están inspiradas, lo que evidencia un interesante y temprano ejemplo de intermedialidad *cross-media*. Por último, en este apartado, consideramos necesario hablar de los intérpretes, en tanto que representantes del *star system* que, mediante la fuerza de las fotografías, convierte a las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y, por extensión, a la revista, en lugar excepcional en cuanto al mantenimiento y consolidación de la máquina mercadotécnica que supone el eficaz sistema de estrellas cinematográfico, en la cultura española de la época.

La metodología que hemos utilizado para la composición de este capítulo ha sido muy diversa. En primer lugar, procedimos a la búsqueda de todas las novelas cinematográficas publicadas en el semanario desde que este asume la información de contenidos cinematográficos, es decir, desde 1896 hasta su cese en 1936. Una vez localizadas procedimos a su lectura y análisis para observar sus rasgos fundamentales con respecto a su estilo, temática, tipos de personajes, ideología, etc. Después, la consulta de bibliografía sobre el melodrama cinematográfico y la historia de las emociones alumbró la comprensión de la esencia de estas novelas. El uso de recursos bibliográficos y hemerográficos fueron determinantes, también, para poder apuntar las semblanzas biográficas de los autores de las novelizaciones del *magazine*. Asimismo, pusimos en marcha diversos métodos para la identificación de las películas en las que estas se basan, pues en escasas ocasiones se nos ofrecen datos sobre ellas en los relatos. Entre ellos, destacan el visionado de miles de fotografías de actores en el repositorio de imágenes de Google, en manuales ilustrados de cine, en revistas de la época de diversos países, en colecciones de novela breve cinematográficas, así como la búsqueda de también miles de títulos en bases de datos como Imdb y los catálogos del American Film Institute, de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, de la Cineteca di Bologna, de distintos archivos filmicos franceses y españoles y de distintas hemerotecas digitales como las mencionadas más arriba. Revisamos, a su vez, la filmografía de cientos de actores y cineastas. La explicación de los distintos procesos que llevamos a cabo, para la identificación de películas, se comenta de forma detallada en un apartado del capítulo 4. De este modo, pudimos conocer la identidad de prácticamente todas las películas de referencia de las novelas de nuestro corpus aunque, en contados casos, algunas han quedado en el anonimato. Conocer los filmes novelados en *Blanco y Negro* nos permitió proceder al análisis comparativo con sus contrapartes novelescas y, así, entender todavía mejor nuestros textos en distintos niveles. En los casos en los que ha sido posible, hemos visionado las películas para reforzar esta comprensión. Sin embargo, esto no siempre ha sido posible, pues muchas de ellas se han perdido. Por último, la con-

sulta bibliográfica acerca de diversos aspectos de la historia del cine y la lectura de obras dedicadas al estudio de la celebridad completan el manejo de los recursos metodológicos necesarios para la finalización de este capítulo fundamental de esta tesis doctoral.

Como se puede apreciar, por lo expuesto, los medios utilizados para la realización de esta investigación han sido muy heterogéneos, dado que el objeto de estudio atendido en esta investigación es muy amplio y, además, concurren en él diversas disciplinas científicas, que exigen el manejo y aplicación de metodologías diferentes y variadas, así como la adquisición de conocimientos relativos a áreas distintas de especialización: historia del cine, historia de la literatura, historia del periodismo, teoría de la adaptación, teoría de la celebridad, Estudios Culturales, etc.

El último capítulo de este trabajo está dedicado a las conclusiones, donde mostramos el cumplimiento de los objetivos que nos habíamos propuesto al término del Trabajo Fin de Máster y donde se pone de manifiesto el valor del género novelizador.

Para terminar, ofrecemos al final de la tesis un apéndice donde se incluyen diversas ilustraciones y fotografías, así como se aportan los materiales encontrados en los archivos y bibliotecas parisinos, que permitirán al lector observar su riqueza y relevancia. Estos, junto con las numerosas fotografías que incluimos en el seno de algunos capítulos ayudarán a comprender mejor algunas de las referencias visuales que se hacen a lo largo de toda la tesis y servirán para apoyar nuestras afirmaciones.

Por último, ofrecemos en tres tablas todos los datos referentes a los artículos publicados en el año 1928, a todas las novelas cinematográficas y a todas las películas en que estas se basan, con el fin de facilitar al lector la tarea lectora y con la pretensión de recoger toda la información sobre estas cuestiones que no siempre encuentran, dado su volumen, su mención en el cuerpo de texto de la tesis.

Objetivos

Los objetivos que pretendemos alcanzar con esta tesis doctoral son, en primer lugar, demostrar la importancia que adquirió la revista *Blanco y Negro* como foro para un arte de todavía breve trayectoria como era el cine en el período estudiado, desde finales del siglo XIX hasta la Guerra Civil española. Esta publicación, pionera en el ámbito editorial por situarse a la cabeza de la vanguardia tecnológica y estética, pero conservadora en cuanto a su ideología, supo reflejar en sus páginas la lucha entre modernidad y tradición característica de la Edad de Plata española. Nuestro propósito, con esta investigación, se

centra en comprender y presentar el modo en que esta revista fundamental manifiesta esa convivencia, casi siempre ambigua, a través de los contenidos cinematográficos.

En segundo lugar, esta tesis ha de servir para reclamar la atención de la comunidad científica hacia temas y géneros situados en los márgenes del canon histórico-literario, como son las novelas cinematográficas. Se atiende aquí a un tipo de literatura breve que ha merecido una escasa atención por parte de los estudiosos, pero cuyo examen y valoración son necesarios para conocer en su totalidad la coexistencia de la alta cultura con aquella de corte popular, destinada a un público masivo, en el primer tercio del siglo XX. Se pretende, además, hacer hincapié en la originalidad de estos textos, pues son representativos de una tendencia poco frecuente en las relaciones entre literatura y cine, esto es, la conversión de películas en productos literarios y no el habitual trasvase inverso. Por último, en esta tesis se prueba que este corpus novelesco presenta un alto grado de complejidad e interés literario, histórico y sociológico mayor del que en un principio y tradicionalmente se les ha presupuesto en los círculos académicos.

Con respecto a nuestro conjunto concreto de textos y a la novelización de películas, nuestra primera finalidad se centra en aunar, en este trabajo, las propuestas que desde la crítica francófona, anglófona y la española se han ido presentado en las últimas décadas y ofrecer, de este modo, una compilación recapituladora, que sirviera al lector para conocer la realidad crítica de este fascinante fenómeno. Con ello, se muestra la importancia de las novelas cinematográficas como objeto de estudio y su valor para disciplinas muy variadas, como la historiografía literaria, filmica y periodística, las teorías de la adaptación, la semiótica, etc.

En segundo lugar, deseábamos aportar nuevos datos sobre esta tendencia artística y de ocio de gran vitalidad en la España del primer tercio del siglo XX, situarla en su contexto histórico y teórico, para poder ponerla en valor como importante práctica cultural y social de la época y, con ello, situar a los estudios realizados al respecto en España, en un lugar más avanzado del que ocupaban hasta la fecha.

Con este estudio, queríamos también dar a conocer numerosos materiales que descansan en las bibliotecas y hemerotecas europeas y estadounidenses de gran validez documental y testimonial: folletos de las primeras productoras, catálogos filmicos, fotografías de explotación de los filmes mudos, etc.

Esta investigación no termina aquí, pues forma de otra más amplia y ambiciosa que tiene que ver, por un lado, con el análisis de la presencia del cine en la revista *Blanco y Negro* en su primera época (1891-1939), que ya tenemos iniciada y, por otro, con una

mayor contribución al examen de las novelas cinematográficas en el primer tercio del siglo XX español, que también hemos emprendido por medio del estudio de una colección muy singular, *Tras la pantalla, galería de artistas cinematográficos (1920-1922)*, cuya primera exposición al público la llevamos a cabo en el 67th Annual Kentucky Foreign Language Conference. The Languages, Literatures and Cultures Conference, celebrado en la University of Kentucky, el 10 de abril de 2014, con una ponencia titulada «Celebridad femenina y modelo de mujer en *Tras la pantalla. Galería de artistas cinematográficos (1920-1922)*». Parte de nuestra investigación relacionada con este tema ha visto ya la luz en, por ejemplo, dos capítulos de volúmenes colectivos: «Las novelas cinematográficas», en *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*, Ángela Ena Bordonada (ed.), Madrid, Editorial Complutense, 2013, pp. 115-128, donde me ocupaba del género de modo general y «Technology, Cosmopolitanism, and Female Sexuality in *La Novela Semanal Cinematográfica*», en *Kiosk Literature of Silver Age Spain: Modernity and Mass Culture*, Jeffrey Zamosny y Susan Larson (eds.), Bristol (UK)/ Chicago (USA), Intellect Publishers, 2017, 223-253, destinado a revelar las tensiones entre modernidad y tradición, propias de la época, que asume la colección.

Consideramos que, tomado todo esto en su conjunto, esta tesis doctoral podrá servir para abrir nuevos cambios de indagación en un ámbito de estudio verdaderamente sugestivo para investigaciones futuras.

CAPÍTULO 1. EL CINEMATÓGRAFO

Los inicios del cine constituyen un período fascinante de la historia de este arte de amplísima difusión y de gran impacto para los espectadores del mundo entero. Nunca antes un medio de expresión había llegado a un número tan amplio de personas, ni había ejercido un poder de seducción de tan importante calado. Aquellas primeras décadas de gestación del imparable desarrollo del séptimo arte resultan de una complejidad notable y sobre ellas se han escrito ya —con contundente autoridad y buen criterio— miles de páginas. Por ello, no es nuestra intención tratar de abarcar aquí todos los aspectos que concurren en la descripción y análisis de aquellos primeros tiempos del cinematógrafo sino tan solo exponer, en breves pinceladas, el contexto fílmico en el que nació y floreció la novelización de películas, objeto de interés de este trabajo.

1.1. Breve noticia sobre los orígenes del cine

La invención del cine supuso una forma distinta de ver el mundo, pues tanto sus características técnicas como discursivas alteraron la percepción tradicional de los conceptos físicos de espacio y tiempo. Además, es destacable y conocida la poderosa influencia que representó para aquellos primeros espectadores, que hallaron en el séptimo arte una fuente de imitación de costumbres, de modos de vida y de comportamiento, que contribuyeron a numerosos cambios en su vida real. De repente, el público quería ser como las estrellas del cinematógrafo y anhelaba vivir las estimulantes experiencias que de ellas se difundían a través de la prensa y de las pantallas. El cine se configuró, por tanto, como una auténtica revolución psicológica y cultural. Así lo han entendido muchos críticos, como José Antonio Pérez Bowie, quien asegura que

el cine es, sin duda alguna, una de las invenciones humanas que marcará de manera más indeleble el perfil de nuestra época. La acuñación por parte del historiador del arte Arnold Hauser de la etiqueta «la era del cine» para caracterizar el siglo XX, es la constatación explícita de que el invento puesto en marcha por los hermanos Lumière en 1895 ha terminado convirtiéndose en referente ineludible para la cabal comprensión de la historia cultural de los últimos cien años (1996b: 11).

Asimismo, para el historiador francés Pierre Leprohon, «el cine es un invento prodigioso: aporta al siglo XX algo tan importante como la imprenta al Renacimiento» (*apud* Caparrós Lera, 2009: 15). Esta fabulosa invención del XV propició la generalización de la información y facilitó el acceso a la cultura a sectores más amplios de la población. De igual forma, el cine contribuyó, siglos después, a la expansión del universo cultural

de muchas personas, a través de la ampliación de su mirada, sin necesidad de recurrir al viaje, privilegio reservado a unos pocos. A este y a otros factores atribuye Pérez Bowie el triunfo del nuevo invento:

Dicho éxito se explica, con toda probabilidad, por la capacidad que el cine aportó para satisfacer, de modo mucho más inmediato y eficiente que la literatura, la necesidad de ficción inherente a la condición humana; pero también, sin duda alguna, por permitir por vez primera al hombre la visualización de sus sueños, el acceso a los lugares más distantes o la asistencia en primera línea a acontecimientos de los que solo hubiera tenido noticia por una fotografía desvaída o por las palabras insuficientes de un cronista de prensa (1996b: 11).

A la satisfacción de estos fundamentales deseos, el cine permitió añadir la complacencia del ancestral deseo del ser humano de reproducir artísticamente el movimiento. Caparrós Lera alude al hombre del Paleolítico superior como el precursor más lejano del cinematógrafo, en tanto que

con sus pinturas rupestres dibujó las primeras imágenes en movimiento: dio a luz la idea plástica de la acción. Aunque en la Prehistoria se «intuyera» el arte fílmico y pueda hablarse de Platón como otro precursor, con el famoso Mito de la Caverna narrado en el libro VII de *La República*, la base científica del cine está en las leyes de la estroboscopia, o sea, la persistencia de las imágenes en la retina: si le llega al ojo una imagen luminosa, conserva la impresión hasta una décima de segundo de desaparecer aquella. Este fenómeno se conocía desde la Antigüedad: Lucrecio lo desarrolló en *De Rerum Natura* (libro IV) (2009: 19).

Efectivamente, a lo largo de la historia se han llevado a cabo diversos intentos para la consecución de la proyección de imágenes y se han puesto en funcionamiento numerosos procedimientos para sugerir con ella la sensación de movimiento. Uno de los más conocidos es la linterna mágica, inventada por el jesuita alemán Atanasius Kircher en 1654, que inaugura una larga lista de máquinas proyectoras y juguetes ópticos herederos de ella, que conforman lo que «C. W. Ceram» denomina la «arqueología del cine» (1965). Se trata de artilugios como el zootropo, inventado por Horner en 1834, que sería perfeccionado por Anschütz en 1887 y comercializado con el nombre de taquiscopio; el zoopraxiscopio, desarrollado por Muybridge en 1879; el fusil fotográfico creado por Marey en 1882; la cámara proyectora de Le Prince que data de 1888; el fonoscopio de Demeny, patentado en 1892; el *kineopticon* de Birt Acres de 1894 y el bioscopio de Max y Emil Skladanowsky, presentado en 1895 (Vega, 2007: 291-293). De este tipo de experimentos –Caparrós Lera registra hasta treinta y dos

(2009: 20)– solamente prosperaron verdaderamente las patentes de Edison y de los hermanos Lumière¹.

Dentro del conjunto de antecedentes que llevaría a la invención del cine, no podemos olvidar el fundamental papel que en ello ha jugado la fotografía. Marie-Loup Sougez asegura que la fotografía más antigua conocida está fechada en julio de 1827 (2007: 44). Se trata de la famosa *Punto de vista desde la ventana de Le Gras*. Sin embargo, su autor, Nicéphore Niépce, había conseguido plasmar la primera imagen directa del natural años antes, en 1816 (42). Se trata de una vista desde la ventana de la finca de Le Gras, motivo al que recurría con frecuencia el inventor. La de 1816 es una imagen negativa en papel, al que se le había aplicado una emulsión de plata. Pero tenía un gran inconveniente: al observarla a la luz sin una materia fijadora que le sirviera de protección se desvanecía. El propósito de Niépce en sus siguientes experimentos se centró, pues, en la obtención de una imagen positiva y en su posterior fijación. Y eso es lo que consiguió, en 1827, en la citada *Punto de vista desde la ventana de Le Gras*, una fotografía permanente.

Daguerre, al que tradicionalmente se ha atribuido la invención de la fotografía no es, en rigor, su creador. Había constituido una asociación con Niépce, tras la muerte del cual, dedicó sus investigaciones al perfeccionamiento del procedimiento de su socio, llamando daguerrotipo al proceso mejorado por él. Consiguió fijar la imagen, con su invento, en 1837. Al año siguiente, inició la promoción de su aparato fotográfico y, en 1839, lo presentó ante las dos Academias de Ciencias y Bellas Artes de Francia. A partir de este momento, su comercialización a escala mundial fue imparable (44-55)².

Volvamos a la imagen en movimiento y a los dos inventos de mayor éxito en este campo: el de Edison y el de los Lumière. El investigador americano patentó, en 1891, una cámara a la que llamó kinetógrafo, que incorporaba una película de celuloide perforada con cuatro agujeros por cada fotograma y, por otro lado, un aparato al que bautizó como kinetoscopio, que servía no para proyectar, pero sí para contemplar las películas por medio de un visor individual.

La difusión del kinetoscopio alcanzó éxito mundial. Posteriormente, los hermanos Lumière decidieron investigar la manera de mejorar la cámara de Edison, aunque utilizando las mismas cintas de celuloide perforadas (Vega, 2007: 293-294).

¹ Véanse las figuras A1, A2, A3 y A4 del Apéndice.

² Para ampliar esta información, puede verse también Marie-Loup Sougez (2006 [1981]: 29-67), entre los múltiples manuales que tratan el tema.

Seguramente, dos hechos provocaron que el artilugio de los hermanos franceses venciera al resto de patentes. En primer lugar, los Lumière regentaban una fábrica de placas fotográficas y contaban con una red sólida de clientes. Y en segundo lugar, incorporaron a su invento una serie de mecanismos que posibilitaban no solo la captura de imágenes, sino también su proyección. Estos científicos franceses presentaron el cinematógrafo –al que inicialmente llamaron kinetoscopio de proyección– y sus primeras películas en la Sociedad de Fomento de las Ciencias de París, el 22 de marzo de 1895. Más tarde, tendría lugar la primera exhibición fílmica de carácter público, el 28 de diciembre de ese mismo año.

José Luis Sánchez Noriega (2005: 331) nos ofrece algunos datos de aquella primera experiencia cinematográfica, que tuvo lugar en el Salon Indien del Grand Café parisino, situado en el número catorce del Boulevard des Capucines de la capital francesa. La entrada costaba un franco, muy cara para la mayoría de bolsillos de la época. Antes de la proyección de las cintas, el padre de los hermanos Lumière, Antoine, realizó una allocución que sirvió de presentación a los *films*, algunos de cuyos títulos fueron *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière*, *Repas de bébé*, *Arrivé d'un train en gare de la Ciotat*, *L'arroseur arrosé*, *La pêche aux poissons rouges*, *Le forgeron*, *La démolition d'un mur*, *Soldats au manège*, *M. Lumière et le jongleur Trewey jouant aux cartes*, *La rue de la République à Lyon*, *En mer par gros temps* y *La destruction des mauvaises herbes*³. La sesión empezó a las 18:20 y duró media hora.

Indica Gubern que «previamente los Lumière distribuyeron algunas invitaciones entre varias personas cuya asistencia les interesaba particularmente, como M. Thomas, director del Museo Grévin, Georges Méliès, director del teatro Robert Houdin, M. Lallmand, director del Folies Bergère, y algunos cronistas científicos» (2005 [1989]: 23). Continúa explicando este crítico:

Sin embargo, tan solo algunas de las personas invitadas asistieron a aquella proyección histórica y el aspecto de la sala antes de comenzar la sesión no era muy alentador. Algunos transeúntes ociosos, que tenían media hora que perder, decidieron bajar los peldaños que conducían hasta el Salon Indien. Pero la mayor parte de los que tuvieron ocasión de leer el cartel anunciador⁴, se encogieron de hombros y, enfundados en sus abrigos, se perdieron entre la muchedumbre. La recaudación fue muy modesta. Ascendió a 35 francos, cifra que apenas cubría el importe del alquiler del salón (23).

³ Véanse las figuras A5 y A6 del Apéndice.

⁴ Véanse las figuras A7 y A8 del Apéndice, que representan dos de los carteles con que se anunciaron las primeras proyecciones del cinematógrafo.

Dos semanas después, los beneficios ascendían a 2.500 francos diarios y, a las puertas del Grand Café, se agolpaban ilusionados los curiosos (25).

Podemos imaginar la emoción exultante de aquellos primeros espectadores ante la fuerza sensacional de la proyección de aquellas «fotografías animadas». Así describe Gu-
bern el ambiente del Salon Indien en el día de la primera exhibición:

Aseguran las crónicas que flotaba en la sala, antes de comenzar la proyección, un ambiente de frío escepticismo. Este sentimiento duró todo el tiempo que las luces permanecieron encendidas, pues al apagarse, un tenue haz cónico de luz brotó del fondo de la sala y al estrellarse contra la superficie blanca obró el prodigio. Apareció, ante los atónitos ojos de los espectadores, la plaza Bellecour, de Lyon, con sus transeúntes y sus carruajes moviéndose. Los espectadores quedaron petrificados, «boquiabiertos, estupefactos y sorprendidos más allá de lo que puede expresarse», como escribe Georges Méliès, testigo de aquella maravilla. Y Henri de Parville recuerda: «Una de mis vecinas estaba tan hechizada, que se levantó de un salto y no volvió a sentarse hasta que el coche, desviándose, desapareció» (23).

Se comprende fácilmente, por tanto, que «desde aquel momento la batalla estuvo ganada. Los espectadores se hallan auténticamente anonadados ante aquel espectáculo jamás visto» (23). La fascinación no nacía de los temas que aquellas primeras cintas presentaban al público, sino de las imágenes de las realidades mostradas,

[...] sus fidelísimas reproducciones gráficas que, aunque reducidas a las dos dimensiones de la pantalla, conservaban su movimiento real. La maravillosa capacidad de aquel artefacto para reproducir la realidad en movimiento fue lo que provocó el asombro y la perplejidad de los espectadores parisinos. Esta perplejidad que todavía conserva Julián Marías cuando señala la *irrealidad* de la realidad que muestra el cine, afirmando por ello que es una fantasmagoría, «porque se trata, no de cosas reales, sino de fotografías. Y ni siquiera de fotografías sino de proyección de fotografías; ni siquiera la fotografía del cine es asible, es palpable; se proyecta y no solamente se proyecta, sino que se proyecta en movimiento, es decir, está apareciendo y desapareciendo. Es, por tanto, una pura y simple fantasmagoría. Ahí está toda su limitación y toda su grandeza» (24).

Las posibilidades de reproducción realista que atesoraba el cinematógrafo desde el inicio, mayores que las de ningún otro medio de expresión, se hallan en la base de su éxito, que superó ampliamente las expectativas de los Lumière, quienes pronto iniciaron la fabricación y comercialización de sus máquinas cinematográficas. Asimismo, enviaron a numerosos operadores por todo el mundo, con el fin de exhibir sus películas y rodar otras en los países de destino. En palabras de Caparrós Lera:

Y fue precisamente ese sencillo aparato el que se distribuyó por todo el mundo, bien a través de los operadores de Lumière, comprando la patente o imitándolo, o

por medio de la fabricación, en otras latitudes, del «curioso artilugio creador» [...]. A principios de 1896, la industria de los Lumière, en Lyon, fabricó las primeras 200 máquinas de cine. Y ellos –controlados por su padre, Antoine– lanzaron a un equipo de operadores por todos los países (2009: 21-22).

La difusión del cine adquirió entonces un vertiginoso avance. Desde que los hermanos Lumière presentaron el cinematógrafo en marzo de 1895 –en sesión privada– y en diciembre de ese mismo año –en sesión pública–, hasta que uno de sus operadores realizó en España la primera exhibición cinematográfica –en mayo de 1896– habían pasado solo unos meses. En este mismo año, los Lumière se lanzaron a la fabricación de las primeras máquinas de cine y, al año siguiente, ya podían verse películas filmadas con su invención en numerosas barracas de feria. Además, en los años 1896 y 1897 empiezan a rodarse y proyectarse los primeros filmes por parte de diversos operadores a lo ancho de distintos países.

Mientras los pioneros franceses trabajaban en su artilugio para llegar a aquella primera exhibición cinematográfica, en Estados Unidos, Thomas Alva Edison experimentaba en el mismo terreno consiguiendo diversos logros, entre los que destacan la impresión de fotografías animadas sobre película de celuloide perforada, cuya fabricación se debía a George Eastman, la creación de su ya mencionado kinetoscopio y la construcción del que podemos considerar el primer estudio de la protohistoria del cine⁵, donde impresionaba las películas que empezó a exhibir ante el público a partir de 1894 con gran éxito. Su aparato, que solo permitía la visión individual, acabó siendo desplazado por el uso de diferentes aparatos de proyección como el biógrafo, el bioscopio, el vitascopio, el veriscopio, etc. (Gubern, 2005 [1989]: 29-30).

En estos momentos, el cine es todavía un espectáculo para un público de corte popular, que disfruta de los cortometrajes exhibidos en barracas de feria. Pero rápidamente comienza a acompañar los programas de varietés de los teatros y los cafés urbanos. Sin embargo, su estadio artístico no ha alcanzado todavía la sofisticación suficiente para atraer a espectadores más distinguidos, muchos de los cuales lo consideran un entretenimiento para niños e iletrados. Son los años, todavía, del cine de atracciones, que describe así Minguet Batllori:

El cine de atracciones [...] se define por el hecho de plantear un momento espectacular o una sucesión de momentos espectaculares que buscan más sorprender y

⁵ «Construido en madera, pintado de negro en su interior y exterior, tenía el techo desplazable y el conjunto podía girar sobre su base, orientándose de acuerdo con la posición del sol. El interior negro de esta inmensa cámara oscura ofrecía un fondo que daba relieve al movimiento de los actores» (Gubern, 2005 [1989]: 29).

maravillar al público que no introducirlo en una cadena narrativa, en una secuencia de imágenes ligadas las unas a las otras por un –aunque fuera estrecho– hilo argumental [...]. En este sentido, el cine de atracciones es fundamentalmente una manifestación visual que se conecta con toda una serie de espectáculos populares de finales del siglo XIX que ostentaban una hegemonía social que el cine estaba destinado a arrebatárselos: el circo, las variedades, los panoramas, el *music-hall* [...], la magia, los parques de atracciones... (1999: 7-8).

Este cine primitivo dará paso a uno de carácter narrativo en la década de los diez gracias, entre otros factores, a la creación de la sociedad francesa Film d'Art, financiada por los banqueros Laffite y dirigida por los hombres de teatro Charles Le Bargy y André Calmette, que produjeron películas –cada vez de mayor duración– basadas en clásicos de la literatura y contrataron a los grandes actores de la Comédie Française. Con ello, se ganó para el cine la asistencia a las salas de un público más amplio formado por sectores culturalmente más elevados del espectro social y se impulsó la proliferación de espacios destinados exclusivamente al nuevo arte. De este modo, quedó superada la primera crisis cinematográfica, pues los espectadores estaban empezando a perder el interés por las pelliculitas de atracciones visuales. El naciente medio de expresión adquirió, así, un mayor prestigio y comenzó a ser considerado un arte y no una mera curiosidad científica –como en sus primeros momentos– o un entretenimiento de deficiente categoría. El atractivo de los nuevos argumentos, así como su desarrollo técnico y artístico, junto a la participación de artistas teatrales de prestigio –primera introducción del concepto de estrella en el cine– dieron un nuevo impulso al arte mudo.

En poco tiempo, se consolidaron grandes compañías productoras, entre las que sobresalen el primer imperio filmico, la casa Pathé Frères que, junto con Gaumont, confirió al cine la categoría de gran industria, a la que contribuyeron grandes empresas norteamericanas como la Edison Co., la Biograph y la Vitagraph, que dominaban el panorama cinematográfico de Estados Unidos, tratando de sofocar las iniciativas de los productores más modestos⁶. El cambio se inició con la idea de Jesse L. Lasky –futuro productor de importancia– de cambiar el sistema de exhibición, sustituyendo la venta de las películas por su alquiler. Las consecuencias, que explica Gubern, no se hicieron esperar:

Esto permitió el nacimiento de la exhibición cinematográfica autónoma, liberada de la servidumbre del *music-hall*. En manos de emigrantes judíos floreció rápi-

⁶ «El invento de Lumière, que Méliès convirtió en espectáculo, se hace industria en manos de Edison y, sobre todo, de los pioneros franceses Pathé y Gaumont» (Gubern, 2005 [1989]: 47).

damente el nuevo negocio, explotado a partir de 1901 en unos locales especializados, bautizados pronto con el nombre de *Nickel-Odeons*, porque su entrada valía invariablemente un níquel, es decir cinco centavos. Curiosa personalidad la de estos empresarios hebreos, como Adolph Zukor, Carl Laemmle, William Fox y Marcus Loew, con biografías turbulentas y zigzagueantes todos ellos, pioneros de la industria del cine que no tardarán en enfrentarse con el colosal *trust* de Edison y llegarán a convertirse más tarde en máximos gerifaltes de la poderosa industria de Hollywood (2005 [1989]: 58).

Estos productores independientes hubieron de luchar contra el monopolio ostentado por el *trust* dirigido por Edison y formado, además de por su compañía, por Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig Polyscope, Lubin Manufacturing, Kalem Company, Star Film Paris (de Méliès), American Pathé, el distribuidor George Kleine y el proveedor Eastman Kodak. Con la creación de este emporio –MPPC (Motion Picture Patents Company)– se había puesto fin a la «guerra de las patentes» que había definido el cine americano de los primeros años. En respuesta, los Independientes configuraron diversas organizaciones para enfrentarse a la MPPC, como la Independent Motion Picture Distributing and Sales, que tuvo como presidente a Carl Laemmle o la Greater New York Film Company, de William Fox. A pesar de ello, los obstáculos a los que se enfrentaban seguían siendo de importancia notable y algunos de ellos –siguiendo la decisión de Selig– optaron por trasladarse desde Nueva York hasta los suburbios de Los Ángeles, en particular, a Hollywood⁷. Como se ve, el cine está creciendo y madurando como industria –en Estados Unidos llegaría a ser la tercera más importante del país, tras la automovilística y las conservas–, como arte y como aparato creador de símbolos y ensueños, gracias a la eficacia del *star system*⁸.

La Gran Guerra favorecerá el avance de la industria norteamericana, frente a las europeas, consolidándola como la más potente –situación que se mantiene hasta nuestros días– y convirtiéndola en atractivo foro artístico y comercial para artistas de todo el mundo. Grandes cineastas, guionistas y actores se asentarán en Hollywood y cooperarán en el enriquecimiento económico y cultural de su producción fílmica.

El año 1927 resulta de referencia obligada en este breve repaso por los orígenes y evolución del cinematógrafo, dado que habitualmente se ha considerado este año como aquel en que inicia su andadura el cine sonoro. Se hace preciso establecer, en primer

⁷ Sobre el nacimiento de Hollywood, véase Brunetta (2011: 27-29 y 38-42).

⁸ Para más información sobre la evolución en la creación del aparato industrial del cine norteamericano, véanse Gunning (2011) y Gomery (2011).

lugar, la distinción entre cine sonoro y cine «parlante». Como es sabido, el «arte de las sombras», casi desde sus inicios, incorpora el sonido, la música, pero no la palabra de los actores. Su inserción posterior tendrá consecuencias importantes para las películas, los propios actores y las industrias nacionales. Frecuentemente, la crítica menciona *The Jazz Singer* (1927), de Alan Crossland, como el primer largometraje en que se incorporan diálogos sonoros y efectos de sonido directos. Sin embargo, hay que tener en cuenta un aspecto: el sonido de esta película se consiguió mediante la técnica del *vitaphone*, que consiste en la sincronización con el aparato de proyección mediante un gramófono, un amplificador y unos altavoces (Sánchez Vidal, 1999: 547).

Pero hubo otras películas anteriores en que también aparecía ya el sonido y, curiosa-mente, grabado con un sistema más avanzado que el *vitaphone*. En 1923, Lee De Forest exhibió en el cine Rivoli de Nueva York dieciocho películas experimentales, que incorporaban el sonido gracias a la técnica del *phonofilm*. Se trata de un sistema que incluye el sonido de forma sincronizada con la imagen, dado que la banda sonora se grababa sobre el propio *film*. Es decir, estamos ya ante el sonido dentro de la película. Y esa es la diferencia con respecto a *The Jazz Singer*, cuyo sonido es externo a ella.

Parece ser que De Forest simplemente perfeccionó el invento del finlandés Eric Tigerstedt, quien proyectó la película *Word and Picture*, en Berlín, en 1914, ante algunos científicos y distintas personalidades.

Por otra parte, las películas de De Forest no eran largometrajes, sino cortometrajes que mostraban escenas, en su mayor parte, musicales: ópera, vodevil, bailes, etc. Entre ellas encontramos la que puede ser la primera película sonora española, descubierta hace pocos años, protagonizada por Concha Piquer⁹. En ella aparece la joven actriz cantando un cuplé andaluz, una jota aragonesa, unos recitados y un fado luso, por lo que este podría suponer, a su vez, el primer *film* sonoro portugués. En relación a esta película, TVE emitió un documental el 4 de noviembre de 2010, dentro de su serie *Imprescindibles*, dirigido por Jorge M. Reverte, con realización de Pilar Serrano y guión de Agustín Tena, en el que se ofrecen algunas imágenes del filme.

Sin embargo, De Forest se vio abocado a las salas independientes y, si unimos esto al hecho de que sus películas eran en realidad cortometrajes, encontramos las razones por las que no alcanzó el éxito deseado. Pero como afirma Agustín Tena, descubridor de esta

⁹ Véanse las figuras A9 y A10 del Apéndice.

película olvidada en la Library of Congress de Estados Unidos, a principios de 2010, el cine sonoro comienza realmente con Lee De Forest¹⁰.

No obstante todo ello, *The Jazz Singer* (1927) resulta una obra pionera, no tanto por el desarrollo y mejoras técnicas con respecto al sonido cinematográfico, sino por la inclusión de los diálogos en las películas y por su carácter narrativo.

Como no podía ser de otra manera, la aparición de los filmes «parlantes» modificó sustancialmente el panorama del cine mundial. En primer lugar, las películas «habladas» alteraron el oficio de actor. Una de las primeras consecuencias fue la pérdida de su credibilidad y atractivo ante el público, debido a cuestiones tan aparentemente baladíes como el timbre de su voz o su pronunciación. Diana McLellan cuenta en un libro dedicado a las biografías de Greta Garbo y Marlene Dietrich algunas anécdotas al respecto. Por ejemplo, John Gilbert, frecuente compañero de reparto de la actriz sueca, vio cómo su carrera entraba en declive por su voz aguda, que contrastaba notablemente con el tono grave de Garbo y que, ante los espectadores, contradecía su apariencia de gran seductor. Otras veces, el público se reía y burlaba de las actrices que interpretaban a damas de la alta sociedad, pero que tenían acento del Bronx neoyorquino (2002: 116-118).

A partir de la implantación del cine sonoro, proliferaron las escuelas de arte dramático, dado que las exigencias técnicas de interpretación eran ahora mayores¹¹. Algunos actores contrataron a profesores de dicción, como, por ejemplo, Gloria Swanson, que pagaba a Laura Hope Crews, actriz teatral, mil dólares a la semana para que le enseñara a interpretar con la voz. Por su parte, Louise Brooks se quejaba en una ocasión de los cambios que llevaba consigo el cine sonoro:

Con las películas habladas, ya no podías quedarte levantado hasta el amanecer. Tenías que salir corriendo de los estudios y ponerte a estudiar tus frases, lista para empezar el rodaje del día siguiente a las ocho de la mañana. Fue entonces cuando la maquinaria de los estudios se hizo verdaderamente con las riendas. Te controlaba en cuerpo y alma, desde el momento en que salías de la cama al amanecer hasta que el departamento de publicidad volvía a meterte en la cama por la noche (*apud* McLellan, 2002: 117)¹².

¹⁰ Véanse, al respecto, las siguientes informaciones periodísticas: <http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/03/actualidad/1288738815_850215.html>; <http://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2010/11/12/agustintena-conchita-piquer-protagonizo-primer-pelicula-sonora-espanol/438052.html> y <<https://www.blogdecine.com/noticias/el-phonofilm-trajo-el-cine-sonoro-cuatro-anos-antes-que-el-cantor-de-jazz>>.

¹¹ El estudio de los personajes resultaba entonces más complejo. Además, muchos aspirantes a estrella apenas sabían leer, por lo que sus carreras se vieron, con el sonoro, rápidamente truncadas.

¹² Lógicamente, la diversidad lingüística afectó también a la industria cinematográfica. No todos los actores podían trabajar ya con tanta facilidad en este negocio y la distribución de los filmes podría verse perjudicada, problema que posteriormente se salvaría con las técnicas del doblaje.

Ramón Sala Noguera señala algunas otras claves referentes a las transformaciones provocadas por los inicios del cine hablado. Asegura el crítico que quienes más sufrieron con la novedad fueron los músicos, pues la mayoría de ellos fueron despedidos. Tan solo a algunos se les contrató después para grabar las bandas sonoras de los *films*. Surgieron, además, otras complicaciones. Por ejemplo, en el rodaje y en la post-producción resultaba muy difícil compenetrar los equipos de imagen (que provenían del cine mudo) y los del sonido (procedentes de la radio). Por otro lado, el público no estaba acostumbrado a no hablar en las salas de cine. Por ello, se colocaron carteles que rogaban silencio cuando se proyectaban películas «habladas». Esos carteles pudieron verse en los cines americanos hasta, incluso, los años cincuenta. El hábito del silencio tardó, pues, en consolidarse. Por último, otra consecuencia importante del desarrollo del cine sonoro tiene que ver con la narratividad del montaje, que ya no está determinada solamente por los planos cinematográficos, sino, también, por las frases de los actores (2007: 37-38).

Se puede apreciar, en este sentido, que los primeros efectos de la novedad sonora no resultaban demasiado prometedores. Aún así, «la implantación del cine sonoro duplicó en poco tiempo el número de espectadores cinematográficos e introdujo cambios revolucionarios en la técnica y en la expresión cinematográfica» (Gubern, 2005 [1989]: 196). Más adelante, relata este crítico las modificaciones que afectaron a las propias obras filmicas:

Los cambios, al principio, fueron decididamente negativos. Encerrada en pesados blindajes insonoros, la cámara retrocedió al anquilosamiento e inmovilidad del protohistórico «teatro filmado»; además, el ritmo de sus encuadres fijos, como las viejas estampitas de Méliès, vio su fluir bruscamente frenado por su sujeción a interminables canciones o diálogos. Los productores, atacando la línea de menor resistencia del público, convirtieron el cine en una curiosidad para papanatas, anunciando muy ufanos sus películas «cien por cien habladas», en donde las voces y ruidos esclavizaban a la imagen, convertida en insípida ilustración gráfica de los dictados del gramófono [...]. Abrumados por aquella ruidosa avalancha que hacía *tabula rasa* del complejo y rico lenguaje visual elaborado trabajosamente por el arte mudo, los artistas más responsables declararon de modo inequívoco su hostilidad hacia lo que ellos llamaban el «sonido en conserva» (2005 [1989]: 196-197).

Con el paso del tiempo, el público fue acostumbrándose a la novedad y algunos productores y directores se dieron cuenta de las enormes posibilidades que planteaba el cine sonoro, a pesar de que todavía algunos de ellos se mostraban reticentes con respecto al nuevo camino que iba tomando el séptimo arte. Pero la ruta estaba ya trazada y no habría

vuelta atrás, pues este acabaría probando su capacidad para desarrollar todas sus potencialidades artísticas:

En primer lugar, una mayor continuidad narrativa, al eliminar los rótulos literarios que antaño salpicaban la narración visual y a los que, con criterio justo, los artífices del *Kammerspielfilm* desterraron como elementos perturbadores. El advenimiento del sonido supuso un duro golpe a la estética del cine-montaje, al permitir una gran economía de planos, eliminando las abundantes imágenes explicativas y metafóricas del lenguaje visual mudo y facilitando, además, representar porciones de la realidad que estuvieran fuera del encuadre por la única presencia de su sonido (sonido en *off*) [...]. Como consecuencia de todo ello se redujo considerablemente el número de planos de las películas y aumentó la longitud de los mismos, que pasó a depender de un elemento de duración concreta hasta entonces desconocido: el diálogo de los actores (Gubern, 2005 [1989]: 199-200).

A ello, el cine sonoro pudo añadir dos logros importantes. El primero, el descubrimiento de «un nuevo elemento dramático [...] muy importante y desconocido por el cine mudo, precisamente por serlo: el silencio» y, el segundo, la capacidad para «abordar conflictos y personajes mucho más sutiles y complejos que los que permitía la sola imagen, cuyo lenguaje visual había llegado al límite de su evolución y madurez creadora en la obra de los grandes maestros» (Gubern, 2005 [1989]: 200-201)¹³.

1.2. El cinematógrafo en España

La llegada del cine a España se produjo, como hemos mencionado en el apartado anterior, de manera muy rápida. Desde aquella sesión pública en el Grand Café de París, en la que los hermanos Lumière dieron a conocer el cinematógrafo al público francés, el 28 de diciembre de 1895, hasta la presentación de su invento en España, en mayo de 1896, habían pasado tan solo cinco meses. Y si tomamos como referencia la primera sesión privada, en marzo de 1895, el tiempo transcurrido es de poco más de un año. A tan dinámica expansión contribuyó, sin duda, el hecho de que los hermanos Lumière contaran con una sólida red comercial: dueños de una fábrica productora de las primeras máquinas de cine, disponían de una clientela segura y de un conjunto de operadores a los que enviaron a distintos países para presentar su invención. Los Lumière encomendaron a sus agentes varios objetivos, además de la proyección de películas, esto es, la grabación de *films* y la comercialización de su artilugio. Seguramente por el

¹³ Sobre las primeras décadas del cine contamos ya con una historiografía de proporciones ingentes por lo que, para completar este sucinto repaso mostrado en las páginas precedentes, remitimos tan solo a algunos de los manuales clásicos como los de Sadoul (1947, 1948 y 1951), Jeanne y Ford (1947-1962), Leprohon (1963) o Mitry (1967-1980).

prurito comercial de los Lumière, el cine logró efectuar su aparición en España en tan breve espacio de tiempo.

Tradicionalmente, la crítica ha atribuido a Alexander Promio la presentación del cinematógrafo en nuestro país. Sin embargo, parece que este se encontraba en Francia por esas fechas, en mayo de 1896. En consecuencia, se desconoce todavía la identidad del agente de los Lumière encargado de proyectar las primeras películas –realizadas con el cinematógrafo Lumière– en Madrid¹⁴.

Agustín Sánchez Vidal lleva a cabo una matización importante: la introducción en España del aparato proyector de los pioneros franceses no debe confundirse con los inicios del cine en nuestro país. En efecto, el primer contacto del público español con el cine no fue con el cinematógrafo de los Lumière, sino con el kinetoscopio de Edison y, más tarde, con el animatógrafo de Robert William Paul, que este había patentado en Gran Bretaña en mayo de 1895. Así lo explica Sánchez Vidal:

[...] antes de la difusión de esta patente en España [del cinematógrafo] (que arranca en 1896, pero tiene lugar, sobre todo, a partir de 1897) se habían visto películas gracias a los sistemas derivados de Edison. Los kinetoscopios que ofrecían fotografías en movimiento a través de visores individuales pueden datarse al menos desde 1895. También las primeras proyecciones en pantalla se llevaron a cabo mediante patentes derivadas de Edison, como el animatógrafo instalado a partir del 11 de mayo de 1896 en el madrileño Circo Parish por el electricista húngaro Erwin Rousby. Dos días después, el cinematógrafo Lumière fue presentado en un local de la Carrera de San Jerónimo en sesión privada, y el día 14 en sesión pública. Pronto se difunde por todo el país en pabellones móviles, cafés u otro tipo de locales. A partir de la temporada siguiente, la de 1897, ya es un espectáculo familiar, y los operadores nacionales comienzan a impresionar películas autóctonas (1999: 543-544).

En resumen, la primera exhibición de películas en España tuvo lugar en Madrid, en mayo de 1895, (coincidiendo con las fiestas de San Isidro), por medio del kinetoscopio de Edison, que permitía la visualización de fotografías en movimiento, a través de visores individuales. Al año siguiente, el 11 de mayo, el operador húngaro Erwin Rousby presenta el animatógrafo, lo que supone la primera proyección de imágenes en pantalla. Y tres días después se produce la exhibición de películas con el cinematógrafo Lumière en las dependencias del Hotel Rusia, situado en la Carrera de San Jerónimo de la capital española¹⁵. El precio de esta entrada ascendía a una peseta y las sesiones resultaban muy

¹⁴ Véase a este respecto el trabajo de Seguin (1995a) sobre este pionero del cine.

¹⁵ En la actualidad, dos placas recuerdan aquella primera sesión cinematográfica. Véanse las figuras A11 y A12 del Apéndice.

breves, concretamente, de un cuarto de hora (Amorós, 1991: 189). A su vez, estas dos proyecciones del año 1896 coincidieron con la festividad del patrón de Madrid¹⁶.

La llegada del cinematógrafo a España coincidió con un momento histórico y social muy convulso, razón por la cual suele admitirse comúnmente que antes de 1905 el cine español no existía a efectos prácticos (Gubern, 1997: 11). Durante esa primera década cinematográfica, el dato más destacable es la pobreza industrial y filmica de España, en un contexto de gran inestabilidad política y social:

España es a finales de siglo [...] un país premoderno, asentado en una sociedad predominantemente rural y con resabios feudalizantes, preindustrial salvo en algunas zonas del norte y del noreste peninsular, sin apenas clases medias, con una alta tasa de analfabetismo y sometida a la tutela castrense y eclesiástica bajo una corona y una Constitución políticamente muy restrictivas [...]. También en esta sociedad las ofertas del sector del ocio eran resistentes a la modernización y la influencia extranjera [...]. En este contexto socioeconómico llegó el cine a la península, en vísperas del desastre colonial de 1898 y, en su renqueante desarrollo, convivirá con la hemorragia y el malestar de la guerra de Marruecos y con estallidos obreros revolucionarios duramente reprimidos, sin ser capaz de aprovechar su ventajosa neutralidad y la semiparálisis de la producción europea durante la Primera Guerra Mundial (Gubern, 1997: 11)¹⁷.

Julio Pérez Perucha señala que el cine español, hasta 1910, se caracteriza por un «prolongado pionerismo» (1995: 25), reflejado en un dificultoso despegue, cuyas causas se relacionan, de forma general, con las aludidas dificultades de orden social y político, así como con el reducido tamaño de las primeras productoras, caracterizadas por su debilidad financiera y «gobernadas por estrategias conservadoras y sin ambición artística» (Gubern, 1997: 12), lo que les llevó a producir imitaciones, «casi siempre serviles y degradadas», de los modelos filmicos que llegaban de fuera (12).

Si bien la producción de películas nacionales fue lenta y trabajosa, la venta de aparatos cinematográficos y las exhibiciones de *films* se manifestó como un proceso rápido e incontestable, pues el cine resultaba, en estos primeros años, un negocio muy lucrativo. Las películas solían tener una duración de alrededor de un minuto y se proyectaban en lotes de media hora, lo que suponía una gran cantidad de sesiones al cabo de un día. Como ya hemos comentado en el apartado anterior, el formato de este nuevo entretenimiento permitía su exposición en locales muy diversos, tales como teatros, cafés, restaurantes,

¹⁶ Para los detalles de las primeras exhibiciones de películas en Madrid, con los distintos sistemas, véanse los estudios de Joaquín Cánovas (1997) y de Josefina Martínez (2001).

¹⁷ A este respecto, véase también el trabajo de Julio Pérez Perucha (1995: 22-23).

circos e, incluso, jardines. Con el tiempo, se construyeron para el *cinema* barracones con suelos de tierra y cubiertas de lona y madera. Señala al respecto Sánchez Vidal:

En esta época el cine suponía un negocio muy ventajoso con una inversión y mantenimiento mínimos, ya que en otros espectáculos raramente se podían dar más de cuatro sesiones al día; por el contrario, era posible ofrecer cada media hora un lote de películas, cada una de las cuales no solía pasar del minuto. Ello explica la proliferación de cinematógrafos, siguiendo dos vías de asentamiento: por un lado, se integra en todo tipo de diversiones públicas, desde teatros y salones de variedades hasta cafés, restaurantes, circos o jardines de recreo. Y, por otro, se desarrolla como espectáculo independiente en pabellones específicamente dedicados a él (1999: 544).

En su origen, el invento se exhibió a un público aristocrático y burgués, como un artilugio fruto del avance científico en investigaciones sobre el movimiento. Poco después, ese carácter de prodigio técnico dio paso a la concepción del cinematógrafo como un elemento más de ocio. Los espacios en los que podía disfrutarse del nuevo espectáculo variaron en poco tiempo. De los salones de la alta sociedad pasó a los cafés y a los teatros y a las barracas de feria y, por último, a locales contruidos *ex profeso* para el cine:

El artilugio de los inventores franceses pasó en muy poco tiempo de ser una mera curiosidad exhibida en barracas de feria a convertirse en una droga poderosa a la que se engancharon con avidez gentes de todas las geografías, culturas, y clases sociales; y consiguientemente, en un potente negocio y en un no menos poderoso medio de conformar mentalidades (Pérez Bowie, 1996b: 11).

La razón por la que el nuevo espectáculo abandonó esos barracones y se construyeron salas específicas para la proyección de las películas está relacionada, entre otros factores, con el aumento de la duración de los *films*, que requería lugares más confortables. De este modo, en el año 1907 estaban en funcionamiento en España unos quince mil establecimientos de este tipo (Sánchez Vidal, 1999: 544-545)¹⁸.

La venta de los aparatos cinematográficos de los Lumière y el atractivo lúdico y comercial que despertaba el nuevo medio hicieron surgir los primeros rodajes en España. Se mantiene vivo todavía el debate acerca de qué película ostenta el honor de abrir la cinematografía española. Durante mucho tiempo se ha pensado que este puesto destacado lo ocupa la famosa *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*¹⁹, de Eduardo Gimeno, dato con el que la crítica se muestra ya en desacuerdo. Este *film* no se rodó el 11 de octubre de 1896, ni se proyectó al día siguiente, como se creía en un principio, sino que data,

¹⁸ Sobre el paso de las exhibiciones cinematográficas españolas de los barracones de feria a las salas de cine, véase Sáiz Viadero (2009).

¹⁹ Véase la figura A13 del Apéndice.

como mínimo, de 1898, según asegura Jon Letamendi (*apud* Caparrós Lera, 2007: 23). Otros autores, entre los que se encuentra Joaquín Cánovas, afirman que hay que fecharla en 1899 (2004: 36). Independientemente de su año de producción, la mayor parte de los historiadores coinciden en que no se trata de la decana del cine español.

En relación a ello, Jean Claude Seguin propone, como el primer *film* de nuestra cinematografía, el documental *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe*, y como fecha de su presentación, el 11 de septiembre de 1896, en Valencia (1995b: 7-8). Sin embargo, Julio Pérez Perucha rectifica este dato y ofrece la fecha de 23 de octubre de ese mismo año (1995: 25). En cuanto a su autoría, hay que decir que en la mayor parte de la bibliografía que ha tratado el asunto se la cataloga como anónima. Sin embargo, algunos investigadores como Caparrós Lera (2007: 23), han aventurado el nombre de Charles Kalb como el responsable de su filmación. No obstante, cabe la posibilidad de que se tratara únicamente del encargado de proyectar la película en Valencia. Gubern, por otro lado, sencillamente informa de la posibilidad de que el operador fuera francés, pero no cita a ninguno en particular (1997: 15). A esta película pionera le sigue en el tiempo, el *Entierro del general Sánchez Bregua*, rodada el 20 de junio de 1897, en La Coruña, por parte de Joseph Sellier. Unos días antes, el 12 de junio, el fotógrafo vitoriano Antonio Salinas había rodado unas escenas de la plaza Virgen Blanca de Vitoria, pero nunca llegaron a proyectarse (Letamendi y Seguin, 1997)²⁰.

Dentro del panorama de los pioneros del cine español, Caparrós Lera recuerda dos nombres (2007: 24): Frutuós Gelabert y Segundo de Chomón. Gelabert está considerado por gran parte de la crítica como el verdadero fundador de la industria cinematográfica en España. Ostenta el mérito de haber rodado el primer *film* argumental de nuestro país: *Riña en un café*²¹, que las últimas investigaciones fechan en 1899 y no en 1897. Por su parte, Chomón se convertiría en uno de los operadores de cámara más conocidos en el ámbito cinematográfico internacional. A él se debe la invención de numerosos trucos y efectos especiales –como los que se muestran en el famoso *film*, *El hotel eléctrico*²² (1908)– e, incluso, se le atribuye la primera utilización del *travelling*. Recordemos, además, que participó en la gran película de Giovanni Pastrone, *Cabiria* (1914). Caparrós Lera destaca el hecho de que los albores del cine español se caracterizaran ya por la existencia de dos

²⁰ Para la controversia sobre la fecha de la primera película española, véase también Jon Letamendi y Jean Claude Seguin (1998). Por otro lado, para saber más sobre los primeros rodajes en España, acúdase a Sáiz Viadero (2005).

²¹ Véase la figura A14 del Apéndice.

²² Véase la figura A15 del Apéndice.

escuelas: la realista popular de Gelabert y la fantástica de Chomón. Asegura que en esto la cinematografía de nuestro país superaba a los países vecinos. A estos pioneros, habría que sumar los nombres de José Buchs, Benito Perojo y Florián Rey, por citar tan solo varias figuras señeras²³.

El funcionamiento de los locales de cine de aquellos años iniciales era el siguiente: En el exterior, un «voceador» era el responsable de dar a conocer las películas que se proyectaban y de atraer a los clientes, mientras se atendía al público en la taquilla y, en el interior, destacan el operador de cabina y, en muchas ocasiones, un pianista o una orquestina, que acompañaban con su música las historias narradas en los *films*²⁴. En las salas había gran bullicio, sobre todo en el gallinero y muy pronto los acomodadores hubieron de imponer cierto orden a los asistentes. Así lo cuenta Sánchez Vidal: «Con el tiempo, la figura del acomodador pondrá orden en el gallinero y contribuirá a garantizar unas ciertas maneras y a hacer menos arriesgado para la burguesía el dejarse caer por los cinematógrafos» (1999: 544).

Este crítico hace hincapié, a su vez, en la importancia de otra figura fundamental de aquellos primeros cines: el «explicador», que se encargaba de ir comentado las películas a medida que estas se desarrollaban en la pantalla dado que, con el paso de los años, los argumentos iban haciéndose cada vez más complejos: «El papel del *explicador* resulta clave al aumentar la duración y complejidad de las películas, y algunos llegaron a ser tan populares como los propios actores» (544).

Según Pérez Perucha, el cine de los primeros tiempos tiene dos focos principales en España, Barcelona y Madrid (1995: 45-47). Pero enseguida empezó a tener un peso importante la ciudad de Valencia. Según este crítico, entre las dos grandes ciudades españolas, las diferencias eran notables, pues en Madrid no había público para este nuevo entretenimiento. Por un lado, la burguesía madrileña no era tan avanzada y europeísta como la barcelonesa y no estaba interesada en las novedades que ofrecía el cinematógrafo. Además, en pocos lugares como en Madrid estaban tan arraigados la zarzuela, el sainete y los toros. Los espectadores de la capital preferían estos espectáculos al cine.

Otro inconveniente para el desarrollo de la cinematografía en Madrid reside en el desprestigio de los locales donde se proyectaban las películas. Pérez Perucha indica que la voz

²³ Sobre la trayectoria de estos pioneros del cine español puede acudir, entre otros, a los estudios de Fernández Cuenca (1949 y 1972), Tharrats (1988 y 1990), Sánchez Vidal (1991 y 1992), Caparrós Lera (1992), Gubern (1994a), González López (1996 y 2001), Minguet Batllori (1999), Mañas Martínez (2006), Caldevilla (2009), Fontelles Coderch (2010) y Barrera Velasco (2014).

²⁴ Véase la figura A16 del Apéndice.

de los explicadores –que comentaban la película a gritos–, la música de las orquestinas (orquestas de pocos instrumentos) y de los orquestriones²⁵ (grandes máquinas diseñadas para producir música al estilo de las orquestas), que resultaba estridente y molesta, así como los frecuentes incendios que se producían en las salas provocaban el rechazo de muchos madrileños, todavía no acostumbrados al ritmo de una moderna capital industrial (1995: 46).

Esta situación llevó a que, entre 1906 y 1909, el negocio cinematográfico madrileño atravesara momentos muy críticos y que los empresarios de cine decidieran alternar este espectáculo con otros procedentes del ámbito del teatro, como las variedades, los entremeses cómicos, los sainetes e, incluso, los números circenses. De esta manera, el cine volvió a compartir espacio con el teatro, como había ocurrido en los primeros momentos del nuevo arte. En relación a ello, comenta Pérez Perucha:

[...] si en los primeros tiempos del cinema se alternaba la presentación de películas con algún que otro número de variedades, el proceso se había invertido ahora y bajo la denominación «fin de fiesta» se exhibían todo tipo de espectáculos escénicos (variedades, entremeses cómicos, circo y fieras, sainetes, género chico) amenizados con alguna que otra guerrilla, quizá para justificar la denominación del local (1995: 45-46).

Los periódicos de la época tildaban de «homeopatía escénica» la convivencia, en los mismos locales, entre los espectáculos cinematográficos y los teatrales. El historiador Sánchez Vidal se refiere a ello de esta manera:

Para sobrevivir a dicho teatro, el cine hubo de curarse en salud inyectándose una buena dosis de él, fenómeno que la prensa del momento denominó *homeopatía escénica* [...]. Llegado determinado momento, hubo tal grado de contaminación entre cine y teatro por horas, que en fecha tan tardía como julio de 1913 solo el Apolo y el Cómico funcionaban como tales teatros en Madrid. Los demás eran, en realidad, cines, ya que incorporaban aparatos de proyección (1999: 545).

Tal situación se mantuvo hasta bien entrada la década de los diez. Sin embargo, en los primeros años de la siguiente, el foco cinematográfico central pasa de Barcelona a Madrid, con la creación de la productora Atlántida, que pronto estará dirigida por Florián Rey, quien tuvo el acierto de adaptar para el cine las zarzuelas y novelas más conocidas.

²⁵ «El orquestrión es un gran instrumento mecánico, construido por F.T. Kaufmann en Dresde, entre 1846 y 1851, su particularidad es que puede imitar el sonido de una orquesta de viento completa, con percusión de tambores, címbalos o triángulo, pudiendo hacer sonar cada instrumento por separado. Anteriormente otros dos instrumentos fueron llamados “orquestrión”: un órgano de cámara, inventado por Abt Vogler a finales del siglo XVIII; y un pianoforte con tubos de órgano, fabricado en Praga por Thomas Anton Kunz». Estos datos pueden encontrarse en la siguiente dirección: <http://www.orfeoed.com/-responde_fich.asp?secc=2&id_d=174>. Véase la figura A17 del Apéndice.

De esta manera, se ganó al público popular y comienza, así, el despertar industrial de la cinematografía española (Sánchez Vidal, 1999: 546).

Ese desarrollo filmico favoreció la aparición de una prensa especializada y el surgimiento de secciones dedicadas al cine en los periódicos y revistas de información general y desembocó en la celebración del Primer Congreso Nacional de Cinematografía en el año 1928. La llegada del cine sonoro y la crisis de 1929 provocaron más tarde un retroceso en dicho desarrollo. En palabras de Sánchez Vidal:

La misma vitalidad se refleja en las revistas que surgen en la segunda mitad de la década (como *Popular Films* en 1926 y *La Pantalla* en 1927) y la convocatoria en 1928 del Primer Congreso Nacional de Cinematografía. Expectativas que se encargaría de yugular la llegada del sonoro y la crisis de 1929, hasta el punto de que entre este año y 1930 solo se filman en España cinco películas (1999: 546).

1.3. La recepción fílmica en España

1.3.1. Recepción social: El público ante el *cinema*

Julio Montero y María Antonia Paz destacan que el público que asistió a las primeras proyecciones realizadas con el cinematógrafo Lumière en el Hotel Rusia de Madrid, entre los meses de mayo y julio de 1896, fue calificado por la prensa como «distinguido» y, efectivamente, así fue (2002: 104). La infanta Isabel acudió a una de las sesiones de los primeros días y, después, la Reina Regente María Cristina contempló el invento junto a la familia real en sesión privada (Cánovas Belchí, 1992-1993: 109).

Según Montero y Paz, la novedad del cinematógrafo se mostraba a aquellos que podían valorar su importancia científica, a las clases medias y altas, poseedoras de una cultura suficiente que les permitía comprender el alcance del nuevo artilugio (2002: 105).

Sin embargo, el cine pronto empieza a generalizarse entre públicos más variados, pues no hay que olvidar el hecho de que las proyecciones solían coincidir con las ferias y las fiestas locales. Las películas pasan entonces de los salones elegantes a las barracas ruidosas y populares. Como ya hemos indicado en el apartado anterior, las exhibiciones fílmicas comienzan a hacerse más regulares con la construcción de salas específicas, aunque, en muchos casos, el cine convive con el teatro y otros espectáculos, sobre todo, como ya se ha visto, en Madrid.

Antes de la década de los veinte, el nuevo medio está ya consolidado, situación que se manifiesta ampliamente en la prensa. La consideración positiva de que goza el cine en un primer momento, vinculada, sobre todo, a la concepción científica del cine-

matógrafo, pierde peso a medida que pasa el tiempo. Los periódicos, en su mayoría, comparten una opinión más bien negativa del cine, pues la amplia divulgación popular que ha alcanzado ya en la segunda década del siglo supone un motivo de rechazo por parte de la clase burguesa y de la élite cultural. Existen varias razones para explicar este desprecio por parte de las clases altas y de sus periódicos y revistas. En primer lugar, el hecho de que la proyección de películas exigiera oscuridad en las salas, lo que propiciaba altercados y profusión de palabras soeces por parte de muchos jóvenes y favorecía, además, la «peligrosa» proximidad entre hombres y mujeres. A ello habría que añadir, como ya se ha comentado, la frecuencia con la que se declaraban incendios en las salas. Además, era habitual que en ellas entrara más gente de la que el propio espacio admitía (Montero y Paz, 2002: 106-111).

Los periódicos de información general y algunas revistas también se preocuparon de incentivar las polémicas en torno a las posibles consecuencias del cine²⁶. En este sentido, se inició un intenso debate acerca de la influencia de las películas en el comportamiento de los niños. Montero y Paz recuerdan que para controlar este asunto se recurrió a la instauración de la censura, en noviembre de 1912:

La Circular que comunicaba a los Gobernadores civiles el establecimiento de la censura en el cine (R. O. de 28.XI.1912), también se hizo llegar a las Juntas provinciales de Protección a la Infancia. Se especificaba que los títulos y asuntos de que trataran las películas habían de presentarse con antelación en el gobierno civil o en las secretarías de los ayuntamientos. También prohibía la entrada a los cines de menores de 10 años que no fueran acompañados. También especificaba que las empresas podían organizar sesiones exclusivamente para niños, diurnas, —las famosas *matinéas*— en las que se proyectaran cintas instructivas (se señalan como ejemplo las históricas, de viajes, etc.) (Montero y Paz, 2002: 113)²⁷.

Sin embargo, esto no evitó que en las salas de cine hubiera siempre una destacada y voluminosa presencia infantil.

Por otro lado, los citados críticos aluden también a un intento, por estas fechas, de utilizar el cine con fines propagandísticos. Sin embargo, este método no cuajó en nuestro país en esta segunda década del siglo, sobre todo, en lo referente a la propaganda política. Por el contrario, sí se consiguió, en cierta medida, incluir publicidad de manera más o menos encubierta en las películas, a través de la aparición en los *films* de algunas marcas

²⁶ Véase el artículo publicado en *La Época* (18-04-1916, p. 2), titulado «La influencia del “cine”», que lleva como antetítulo «Por los niños» (*apud* Montero y Paz, 2002: 112).

²⁷ Otras Reales Órdenes continuaron estableciendo medidas censoras: R. O. de 19.X.1913 y R. O. de 31.XII.1913 (Montero y Paz, 2002: 113).

y establecimientos. Por otra parte, muchos periódicos insertaban en sus páginas, ya desde la segunda década del siglo XX, anuncios para publicitar la proyección de películas.

A través de la exploración de esos anuncios, Montero y Paz establecen una clasificación por géneros cinematográficos y tipos de público consumidor de dichos géneros, en los años veinte (2002: 126-131). Dedicado a los niños está el cine cómico; a los jóvenes, las películas de aventuras y, a las mujeres, las sentimentales. Como parte de la oferta cinematográfica se lanzan, también, películas de contenido religioso, cuya programación suele coincidir con la Navidad y la Semana Santa (2002: 118-119)²⁸.

Nos hemos referido, más arriba, al rechazo que gran parte del público burgués muestra con respecto al cine. Sin embargo, en la década de los veinte, la aversión que este grupo social siente hacia el *cinema* comienza a desaparecer, gracias a la proyección de películas basadas en obras maestras de la literatura. Otro de los motivos por los cuales la burguesía comienza a aficionarse al cine es la mejora de los espacios, que empezaron a adquirir, en muchos casos, comodidad y diseño casi aristocráticos. En estos años existían salas y localidades de distinto precio y categoría. Asegura Díez Puertas a este respecto:

A partir de los años veinte, se produce un incremento del precio de la entrada como consecuencia de la elevación del coste de las películas (cada vez más largas y de mayor calidad) y como resultado de la mejora de las salas de cine. Hay que recordar que por estos años empiezan a construirse las grandes catedrales del cine, es decir, locales con miles de butacas, como el Monumental Cinema de Madrid, que se abre en 1923 con un aforo para 4.200 espectadores. Aún así, el precio sigue siendo asequible y lo suficientemente variado como para que cada clase o grupo social encuentre una entrada a su medida: de la sala de estreno a la sala de «barato», del palco al gallinero, del programa «lunes aristocráticos» al programa de sesión doble (2003: 29).

Este crítico recuerda las cifras aportadas por Txomin Ansola (2000: 48-49 y 54-55) en su estudio sobre las exhibiciones cinematográficas en Portugalete en los años veinte, como referencia de los precios de las entradas de cine en esa década en España:

[...] en 1920, [...] entradas de 60 céntimos (butaca), 40 céntimos (silla y delantera), 30 céntimos (primera fila anfiteatro) y 20 céntimos (anfiteatro). En 1929, esos precios han subido a 70 céntimos (butaca), 60 céntimos (silla delantera) y 40 céntimos (anfiteatro), es decir, un incremento del 17% en la entrada más cara y del 100% en la más barata. No

²⁸ Sobre cine religioso, véanse, por ejemplo, dos anuncios: El primero, publicado en *El Debate* (11-01-1923), que indica: «Película interesante. La Roma de los Papas. Por una sola vez se proyectará [...] en el salón Reina Cristina (Damas catequistas) la interesante película tomada del natural. Asistirá a la proyección el Nuncio y el Obispo de Madrid-Alcalá». El segundo aparece en *El Heraldo de Madrid* (26-11-1924) con el siguiente rótulo: «El milagro de Lourdes. Maravillosa creación religiosa con el beneplácito y recomendación del Excelentísimo señor Obispo de Madrid-Alcalá. En Cinema X».

obstante, las rentas crecen más. En Vizcaya, en ese momento, un obrero cualificado de la metalurgia gana 1,37 pesetas la hora y un peón 0,83 pesetas. Además, el precio medio para toda la década es prácticamente el mismo, unos 50 céntimos, valor que resulta de dividir el número de espectadores por la recaudación (*apud* Díez Puertas, 2003: 29).

Como puede verse, en este espectáculo se mantuvo la diferenciación entre las clases sociales. El público del cine no era un grupo unificado, homogéneo. Había diversidad de salas, unas caras y elegantes, situadas en el centro de las ciudades, y otras más pequeñas y de menor precio en los barrios. Los distintos grupos sociales acudían al cine en momentos distintos del día. Y, como ya se ha visto en el texto anterior, no todas las localidades tenían el mismo precio. Así lo explican Montero y Paz:

La oferta diferenciaba primero los grandes cines de las salas de barriada. Pero no acaban ahí las distinciones. Los precios, en cada tipo de local, señalaban una escala diversa de servicios. Se diferenciaban en función de la clase de localidad, en definitiva de la comodidad, de la exclusividad y de la atención de los empleados. Pero también las sesiones tenían lugar a horas y en días bien diversos. Los festivos y vísperas constituían la oferta más exclusiva. Las sesiones de domingos por la mañana se dedicaban a niños exclusivamente. Los días de diario, desde primeras horas de la tarde, clases populares, desde públicos juveniles a mujeres de todas las edades, hasta la noche, con recaudaciones inferiores, pero mejores que si no se abriera... tampoco los cines resaltaban las diferencias de clase; sencillamente se adaptaban lo mejor que podían a ellas (2002: 133).

Poco a poco, espectadores de toda condición acabaron rindiéndose a la seducción cinematográfica puesto que

los mercaderes de sueños mejoraban su oferta: risas, aventuras, lujo, despreocupación, viajes a tierras exóticas o a lo propio y cercano desconocido, y ¡el sonoro!... eso en las pantallas; y butacas cómodas, y temperatura adecuada, y la apariencia de un cierto lujo, y ser tratados como señores por unos empleados de uniforme... (Montero y Paz, 2002: 136).

Hasta un periódico contrario al cine hubo de admitir la victoria de este frente a todos los demás espectáculos:

Las varietés agonizan, la opereta lo mismo, el verso y la zarzuela han perdido su rango, hundiéndose poco a poco en la monotonía y la vulgaridad: el triunfo del cine, en cambio, como espectáculo favorito de las multitudes, altas y bajas, es un hecho. Triunfo, al que indudablemente contribuyó su antagonista el teatro hablado y musical, con lo deleznable de sus producciones y el encarecimiento de las entradas (*apud* Montero y Paz, 2002: 134)²⁹.

²⁹ (C. Vargas, «El teatro mundo», *El Debate*, 13-9-1923).

En el primer tercio del siglo XX, el debate sobre el cine ocupó cientos de páginas de la prensa española, que se convirtió en escenario idóneo para que, tanto periodistas como escritores, se situaran bien en el lado de los férreos defensores del cinema, bien en el de los detractores de un medio que consideraban solamente un entretenimiento sin visos artísticos. Los intelectuales españoles dejaron impresas sus opiniones, reflexiones y comentarios sobre el nuevo espectáculo en diarios (*El Liberal*, *La Libertad*, *ABC*, *Heraldo de Madrid*, *El Sol*), revistas de información general (*Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro*, *La Esfera*), revistas intelectuales (*España*, *La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente*) y revistas especializadas en el séptimo arte (*El Cine*, *La Pantalla*, *Popular Film*, *Nuestro Cinema*). Rafael Utrera asegura que

el interés de nuestros intelectuales por el discurrir cinematográfico supone un proceso lento y muy diverso [...]. Los juicios y actitudes pro o anticinematográficos [...] es [*sic*] acorde con las manifestaciones y actividades de los intelectuales europeos coetáneos, si bien es observable la tendencia española a manifestarse como «fruto tardío»: el Film d'Art francés precede a tareas españolas semejantes; D'Annunzio se anticipa en lo cinematográfico a Blasco Ibáñez, Zamacois, Benavente; opiniones manifestadas por los escritores europeos se encuentran posteriormente utilizadas en los artículos de los nuestros, convertidas ya en tópico de la literatura cinematográfica (1985: 16).

A juicio de este estudioso, en lo que la prensa española sí resulta una adelantada es en la «valoración intelectual del Cine desde las perspectivas de la crítica cinematográfica» (17), a través de la sección que la revista *España*, fundada por Ortega y Gasset en 1915, dedicó al séptimo arte y que firmaron, en distintos momentos, Federico de Onís, Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes. Utrera asegura que esta se convirtió «en la primera barricada, quizás de Europa, que defiende intelectualmente al Cine. [...] Se trata de una crítica, nueva literatura, revestida de juicios literarios y comparaciones artísticas que toma como base la actualidad cinematográfica madrileña y se erige en defensora de un asunto entendido como digno de las Musas» (17).

En la presentación de la película *Zalacaín el aventurero* (1929), de Francisco Camacho, en la tercera sesión del Cineclub Español de *La Gaceta Literaria*, Baroja, que había participado en el rodaje de la adaptación de su novela, leyó unas cuartillas en las que plasmaba sus opiniones sobre el cine y establecía una clasificación de los escritores y artistas españoles en cinematófobos y cinematófilos:

El mundo literario y artístico se puede dividir, según algunos, en dos grupos: amigos del cine y enemigos del cine; cinematófilos, a un lado; cinematófobos, al otro. Los cinematófilos esperan del cine algo como el Santo Advenimiento; los cinema-

tófobos auguran que, a fuerza de películas, iremos al caos, al abismo, a la obscuridad de la noche cineriana (1929: 1).

En el lado de los «cinematófilos», que escribieron artículos periodísticos y los primeros libros de ensayo sobre el nuevo arte, podemos situar, además de los ya citados Federico de Onís, Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes, nombres como Manuel Machado, Azorín, Manuel Bueno, Gómez Mesa, Fernández Cuenca, Martínez de la Riva, Guillermo de Torre, Francisco Ayala, Benjamín Jarnés, César Arconada, Gómez Carrillo, Antonio Espina y Manuel Villegas López, entre otros. Entre los grandes maestros de la época se distingue la misma diversidad con respecto al cinematógrafo: Unamuno y Antonio Machado pueden ser calificados como «cinematófobos»; Baroja, por su parte, oscila entre una postura y otra, dependiendo de la ocasión; mientras que Manuel Machado sufrirá, con el tiempo, cierto desencanto de este arte, sentimiento compartido en parte por Azorín, quien, no obstante, a partir de 1950, sintió una verdadera pasión por el cine.

1.3.2. La prensa cinematográfica española en el primer tercio del siglo XX

Como ya hemos indicado, el 13 de mayo de 1896 se presenta el cinematógrafo en España. Al día siguiente, el diario *La Época* recogió en sus páginas el evento:

Desde anoche cuenta Madrid con un espectáculo de tanta novedad como atractivo. El Cinematógrafo, o sea la fotografía animada, es verdaderamente notable, y constituye uno de los adelantos más maravillosos alcanzados por la ciencia en el siglo actual.

La exhibición de cuadros y vistas panorámicas, reproducidas por medio del Cinematógrafo, se hace en un espacioso local (Carrera de San Jerónimo, 34), que anoche estuvo muy concurrido por las muchas y distinguidas personas invitadas a la inauguración.

La proyección de la fotografía animada sobre un telón blanco, no puede hacerse con más perfección que la que vimos anoche, estando reproducidos todos los movimientos de personas y objetos que atraviesan la escena.

El programa, repetido varias veces ayer, contenía diez números, de los que son dignos de mención especial la llegada de un tren a la estación, un paseo por el mar, la avenida de los Campos Elíseos, el concurso hípico de Lyon y la demolición de un muro.

El público podrá admirar desde hoy este espectáculo, de 10 a 12 de la mañana, de 3 a 7 de la tarde y de 9 a 11 de la noche³⁰.

Una década después empiezan a aparecer las primeras publicaciones específicamente cinematográficas. Las investigadoras Seoane y Sáiz registran el surgimiento de doce

³⁰ A su vez, *El Heraldo de Madrid*, publicó una información similar el día 15 del mismo mes.

entre 1907 y 1914, cinco de ellas publicadas en Madrid y siete en Barcelona, que se convertirá, en estos años, en el foco principal de la edición de este tipo de publicaciones periódicas (1996: 178). Algunos de aquellos primeros títulos son, por ejemplo, *Cinematógrafo* (1907); *Cinematógrafo Ilustrado*; *Artístico Cinematográfico* (1907)³¹, *Teatros y Cines* (1911), *La Cinematografía española* (1912) y *El cine* (1912), que continuaría hasta los años veinte. De entre las revistas pioneras sobre tema cinematográfico destaca en importancia la barcelonesa *Arte y Cinematografía* (1910-1936)³², cuyo primer número apareció el 25 de septiembre de 1910, donde en el editorial titulado «Saludo a la prensa», se explican los objetivos de la publicación, dentro del subapartado «A lo que venimos», que recogen la filosofía de la mayor parte de este tipo de publicaciones aparecidas en las primeras décadas del cine: por un lado, la publicación de artículos y reportajes donde se analizan todos los aspectos relacionados con este medio artístico y, por otro, la inclusión de información y publicidad de las productoras y distribuidoras, muy útil para los exhibidores. Merece la pena reproducir el texto completo:

ARTE Y CINEMATOGRAFÍA: Este es el lema que hemos escogido para nuestra publicación, que hoy lanzamos a la luz pública, a requerimientos [*sic*] de muchos y valiosos elementos que en el arte y la cinematografía tienen comprometidos sus intereses. Huelga mentar la existencia de un núcleo de productores e importadores, que constituyen una respetable parte de la riqueza industrial, que vive del culto al arte y a la ciencia, puesto que es bien sabido de cuantos en la cinematografía intervienen. Existe también una legión de artistas de méritos indiscutibles, que constituyendo el ejército que se ha venido a denominar atracciones que alternan con sus trabajos en las exhibiciones cinematográficas.

Y finalmente, existe otra legión de industriales esparcidos por toda España y Américas latinas, que tienen invertidos sus capitales en la exhibición de los productos de los primeros, y en los trabajos de los otros, producto unas veces de la estética, otros de la precisión en arriesgadas suertes y en fin, todos, del refinamiento del arte. Estos tres importantes factores, han carecido hasta ahora de prensa profesional en Barcelona, centro importantísimo de contrataciones que pusiera en contacto a la oferta –productores, importadores, y artistas– y la demanda –empresarios.

A llenar este vacío, viene ARTE Y CINEMATOGRAFÍA. Antes de aparecer a la luz pública, se ha provisto de un voluminoso caudal de buena voluntad, conocimientos científicos, fe inquebrantable e imparcialidad arraigada, que no lograrán torcer amistades ni bajas pasiones. Todo lo ofrecemos en elocausto [*sic*] al progreso y

³¹ Seoane y Sáiz, basándose en el número 2 (15-9-1907) de esta cabecera, señalan que se trata de «un modesto boletín quincenal publicado por la empresa “Artística Cinematográfica”, dedicada al alquiler y venta de material cinematográfico, con el fin de ser “un periódico útil a fabricantes y empresarios, a artistas e industriales, que [...] mancomunan íntimamente sus intereses”» (1996: 179).

³² Seoane y Sáiz indican sobre ella que «en abril de 1932 se convierte en órgano de la Mutua de Defensa Cinematográfica Española, que “cobija en su seno a todas las actividades del cinema en España”, según declaraba en el número de ese mes» (1996: 179).

desenvolvimiento de la cinematografía y del arte; y, si con nuestros esfuerzos, conseguimos el mejoramiento de los elementos que lo componen quedarán satisfechos los anhelos de LA REDACCIÓN.

Esta es la primera función de las decanas revistas cinematográficas, servir de puente entre los productores y distribuidores, por un lado, y los exhibidores por otro, de manera que actuaran como órgano de comunicación de los profesionales del cine³³. En este sentido, funcionaban del mismo modo que los catálogos de las casas productoras. Algunas de ellas, de hecho, las editaban precisamente las compañías filmicas como medio de presentación de sus novedades y productos disponibles. Buen ejemplo de ello son las publicaciones de la Paramount y la Gaumont, *Mensajero Paramount* y *Revista Paramount* –más tarde llamada *Paramount Gráfico*– o *Revista Gaumont*, las cuales no abandonaron sus propósitos publicitarios en ningún momento.

Con el tiempo, aquellas primeras revistas evolucionaron y fueron reduciendo la inclusión de informaciones de interés para los profesionales aunque, en menor proporción, seguirían insertando anuncios de los distribuidores. Por el contrario, fueron centrando su foco de atención en las necesidades del público lector, no profesional, lo que favoreció su conversión en un tipo de publicación diferente, las *fans magazines*³⁴. Ejemplo paradigmático lo hallamos en la edición diversificada que representan *Mundo cinematográfico* (1913-1921) y *Mundo cinematográfico. Edición popular* (1917-1921). Según Seoane y Sáiz, en 1920, *Mundo cinematográfico* se convertía en la publicación de mayor difusión en España (1996: 311).

Otras cabeceras importantes de este período son, por ejemplo, *Cinema*, fundada en 1917 por Juan Antonio Cabero, redactor cinematográfico de *Heraldo de Madrid* y *El Liberal*, que más adelante cambiará su nombre por el de *Cinema y Variedades*. En ese mis-

³³ También aparecían en ellas una gran cantidad de anuncios sobre la venta de aparatos cinematográficos.

³⁴ Un buen acercamiento al universo de las revistas de cine –sobre todo de las dedicadas a los *fans*– de las primeras décadas del séptimo arte puede encontrarse en los estudios de Koszarski (1990) –sobre todo en el capítulo titulado «Stars»–, Levin (1991), Fuller (1997), McLean (2003), Slide (2010) y Abel (2006), para el contexto norteamericano. Este último crítico se ha ocupado también de este mismo fenómeno en Francia en su estudio de 1988, mientras que Shail (2008) lo ha hecho en relación con el británico. Por su parte, las investigaciones sobre esta realidad cultural española tienen todavía un largo camino por recorrer, sobre todo, acerca del período del que nos ocupamos aquí. Para una primera aproximación, puede acudir a estudios como los de Tubau (1983), Diego (1986), Delgado Casado (1993), Hernández Eguíluz (1994-1995a; 1994-1995b y 2009), Zaragoza García (2001), Torrado Morales (2005), así como a los sucintos capítulos que dedican a este tipo de prensa algunas historias del periodismo como Seoane y Sáiz (1996) o manuales sobre publicaciones periódicas de la época como el de Sánchez Vigil (2008). Recientemente, en el año 2015, pudo verse la exposición *Papel, tinta y acción: las revistas de cine españolas (1910-2015)*, en la sede de la Academia de Cine, que mostraba la evolución de la prensa cinematográfica especializada en España, desde sus inicios hasta la actualidad.

mo año aparece, además, otra revista en Barcelona con idéntico título. A estas, se suman publicaciones como *La Película* (1915), *Por esos cines. Revista quincenal de cinematografía* (1917), *Cine popular* (1921), *Cine-Revista* (1921), *Información Cinematográfica* (1922), *Almanaque Charlot* (1923), *Películas* (1923), *Popular Film* (1926) –revista fundamental que duró algo más de una década–, *Jueves cinematográficos* (1927), *Arte Mudo* (1928) y *Cartelera Gráfica* (1928). En este mismo año sale a la luz la revista *Cinópolis*, en lengua catalana, que pretende ser la primera revista humorística española dentro del panorama dedicado al arte filmico. Inauguran la década de los treinta *El Clarín Cinematográfico* (1930), *Mudo y Sonoro* (1930), *Films Selectos* (1930), *Cinema Amateur* (1932), *Nuestro Cinema* (1932), *Filmópolis* (1933) y, más avanzado el decenio, se publican *Cinegramas* (1934), *Cine-Arte* (1934), *Publi-cine* (1934), *Cine-Star* (1935), *Proyección* (1935), *Película* (1936) y *Sombras* (1939), entre otras.

Gracias a ellas, el público pudo acceder a un mejor conocimiento de las distintas facetas del cine y del universo en el que se desenvuelven los profesionales que participan en él, así como conocer los pormenores de las vidas de los actores, interés que copa, quizá, el mayor volumen de las informaciones en ellas publicadas. Por ello, afirma Díez Puertas:

Hay que recordar que la primera prensa cinematográfica se parece más a lo que hoy conocemos como prensa del corazón. Sus secciones recogen la vida de las estrellas, la moda, la belleza y suelen incluir por entregas relatos cortos y novelas, libros útiles sobre el hogar, así como argumentos cinematográficos, primero completos y, a medida que las películas se hacen más largas, también por entregas, todo ello con una amplia cobertura fotográfica (2001: 47).

Este tipo de prensa manifiesta el poderoso asentamiento del *star system* cinematográfico en la España del momento, no solamente por la inclusión de informaciones centradas en la gloria de los artistas de cine, sino también por la presencia de fotografías de estos, que alimentan los sueños irrealizables de los lectores. Similares funciones asumirán, como comentaremos en este trabajo, las novelas cinematográficas.

Seoane y Sáiz llevan a cabo una reflexión en cuanto al valor documental de la prensa cinematográfica, que antepone la utilidad de los diarios y de las revistas de información general a aquellas especializadas:

Creemos que para reconstruir el fenómeno de la recepción del cine en España son más útiles que estas pequeñas revistas especializadas –por lo demás en su mayor parte inencontrables– los diarios y las revistas de información general, algunos de los cuales empiezan a dedicar secciones, a veces páginas semanales, al nuevo espectáculo (1996: 311).

Estamos de acuerdo tan solo en parte con estas historiadoras pues, si bien es verdad que el acceso a muchas de estas pequeñas revistas resulta muy complejo y, en algunos casos, imposible, no es menos cierto que contamos con un nutrido corpus que nos permite reconstruir buena parte de la historia social del cine y su recepción, con la misma eficacia que supone el recurso a los diarios y *magazines* generalistas. Además, entre un grupo y otro de publicaciones, existen diferencias que elevan el valor de las revistas especializadas como, por ejemplo, su profusión fotográfica —que nos ofrece mucha más información de la que, aparentemente, pudiéramos suponer— o las referencias a determinadas realidades mucho más ausentes de los diarios, como las relativas a las profesiones de distribuidor o exhibidor o fabricante de productos cinematográficos.

Sin embargo, esta afirmación no ensombrece la importancia de los periódicos y semanarios ilustrados con respecto a su relación con el cine, en tanto que muchos de ellos, incluso los más reaccionario como *El Debate*, le reservaron un espacio relevante. Así, el nuevo arte entró tempranamente en las páginas de *ABC*, *Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Sol*, etc., todos ellos, diarios de gran peso en la España del momento. Igualmente, revistas de gran calado intelectual como *España* (1915) *Revista de Occidente* (1923) y *La Gaceta Literaria* (1927) dedicaron secciones al séptimo arte y los *magazines* ilustrados de información más general como *Blanco y Negro* (1891), *Mundo Gráfico* (1911), *La Esfera* (1914) o *Estampa* (1928) se rindieron también al atractivo del arte filmico.

CAPÍTULO 2. LA REVISTA *BLANCO Y NEGRO* (1891-1939)

En este capítulo abordaremos, de forma general, la historia de la primera época de la revista *Blanco y Negro*, que llegó a convertirse, en el primer tercio del siglo XX, en una de las revistas ilustradas de información general más importantes del período. La modernidad³⁵ que muestra en diferentes aspectos, junto con los avances que introdujo en el mundo editorial, la convierten en un referente indiscutible de la impresión periodística española. Mostraremos, en primer lugar, su trayectoria en estas décadas, para pasar después al comentario analítico sobre la evolución de los contenidos cinematográficos que incorpora la revista desde los inicios del séptimo arte hasta su suspensión al principio de la Guerra Civil. Finalmente incluimos, como ejemplo de una investigación más amplia que tenemos abierta en estos momentos, un estudio preliminar de la presencia del cine en el semanario durante 1928, año que resulta de vital importancia en cuanto a la plasmación de la información filmica en *Blanco y Negro*.

2.1. Inicios y evolución de *Blanco y Negro*

El fundador de *Blanco y Negro*, Torcuato Luca de Tena, perteneció a una rica familia de industriales de Sevilla, ciudad en la que nació el 21 de febrero de 1861. Francisco Iglesias comenta que en su vocación periodística influyó el hecho de que un tío suyo, Nicolás Luca de Tena, había publicado en Madrid el periódico *La Propaganda Industrial*, cuya edición retomaría su padre en Sevilla en 1867. En fecha muy temprana, mientras cursaba estudios en el Instituto de San Isidro de Madrid, comenzó a dar muestras de su afición por el mundo periodístico, con la creación de un semanario infantil (1980: 6-7). El propio Luca de Tena, en una entrevista firmada por «Txibirisko» y publicada en *ABC*, (18-9-1926) afirmaba:

Cuando tenía catorce años de edad fundé el primer periódico. Era una publicación semanal, impresa, titulada *La Educación*. Conmigo la redactaban, entre otros condiscípulos, Luis Romea, Luis León y Gabino Tejada. Vivió tres años nuestro periódico y llegó a tirar varios miles de ejemplares.

A finales de la década de los setenta ejerció el cargo de agregado en la Embajada de España en Marruecos y, a su vuelta a nuestro país, se dedicó a la gestión de los negocios familiares, lo que le permitiría emprender diversos viajes por Europa y conocer, así, diferentes adelantos de la técnica industrial, especialmente, de aquella relativa a los modernos procesos de impresión. En uno de estos viajes, acompañado por Luis Romea, adquirió la

³⁵ Como es sabido, sobre el concepto de modernidad se ha escrito mucho, pero pueden consultarse, con respecto a España, los trabajos de Susan Larson (2005, 2011, 2017) y Dolores Thion Soriano-Mollá (2007).

idea de publicar en España una revista ilustrada (Iglesias, 1980: 7). De este modo, funda, en 1891, el semanario *Blanco y Negro*³⁶ que se convertirá, en los primeros años del siglo XX, en una de las revistas gráficas españolas más importantes, cuyo primer número salió a la luz el 10 de mayo de ese año. En un artículo publicado en la propia revista, el 15 de septiembre de 1929, su fundador explicaba las circunstancias en que surgió la creación de su insigne semanario:

Nació *Blanco y Negro* de un viaje a Alemania. Estuve en Munich, y allí pude admirar y estudiar la organización artística e industrial de la famosa revista *Fliegende Blätter*. De regreso a Madrid, y conversando con varios pintores jóvenes en el Círculo de Bellas Artes, me lamenté de que no se hiciera en España algo análogo, pues solo existía entonces, y estampado en litografía, el *Madrid Cómico*³⁷. Me replicaron que aquí sobraban artistas para publicar un gran periódico ilustrado, pero que hacían falta editores.

—Pues yo seré ese editor —contesté, y aquel mismo día quedó decidida la publicación de *Blanco y Negro* (*apud* Iglesias, 1980: 9-10).

Luca de Tena participó activamente en la vida cultural e intelectual de la época y se relacionó con numerosos escritores, periodistas, artistas y músicos, al mismo tiempo que se interesaba por la política. Miembro del Partido Liberal, entre 1893 y 1901 fue elegido en distintas ocasiones diputado por Martos (Jaén); en 1903 y 1905, senador por esta provincia y, en 1907, por Sevilla. Dos años más tarde, Alfonso XIII le nombró senador vitalicio pero, tras la fundación de *ABC*, se desvinculó del partido con el fin de asegurar la objetividad política de sus publicaciones. Afirma Iglesias al respecto:

Aunque siguió siendo liberal «de corazón», ya no sería, desde entonces, liberal militante. Este hecho venía a reflejar en buen grado uno de los aspectos más

³⁶ La historia de *Blanco y Negro* está ya escrita (Iglesias, 1980) por lo que, en este trabajo, nos haremos eco solamente de los hitos que marcaron su trayectoria en el período que estudiamos, a fin de dar cuenta de la relevancia del semanario en la vida cultural española y para ofrecer el contexto en el que se insertan las novelas cinematográficas que son objeto de interés de esta investigación.

³⁷ Afirma Eliseo Trenc con respecto a la relación existente entre *Blanco y Negro* y sus predecesoras españolas *Madrid Cómico* y *La Ilustración Española y Americana*: «*Blanco y Negro* affirme, dès sa parution en 1891, son originalité. La publication de Torcuato Luca de Tena se démarque à la fois de deux modèles de revues illustrées prépondérants à l'époque, celui des magazines d'information sérieuse s'adressant à un public cultivé, les "Illustrations", dont le paradigme en Espagne es la *Ilustración Española y Americana*, [...], et celui des hebdomadaires de divertissement dont le meilleur exemple est *Madrid Cómico*, [...], *Blanco y Negro*, de fait, constitue une sorte de compromis entre les deux types de revues précédents, ni pure revue d'information sérieuse, ni hebdomadaire humoristique, en proposant une nouvelle formule de magazine qui triompha autour de 1900» (2001: 101). Señala, además, que *Blanco y Negro* se encuentra más cercana de *Madrid Cómico* que de las «venerables *Ilustraciones*» y, a la vez, se trata de un producto más paradójico y complejo de analizar, por su variedad de temas, géneros y tonalidades que las *Ilustraciones* (101). El trabajo de Trenc resulta útil, también, para comprender la modernidad estética del semanario, así como la inclusión del modernismo en sus páginas.

definitorios de su concepción del periodismo. Años más tarde llegaría a decir: «La prensa debe ser libre e independiente: mediatizarla, someterla a los monopolios será destruirla»³⁸.

Y afirmaba en la misma ocasión: «Se equivocan los que creen que pueda hacerse periodismo divorciado de la opinión y que se puedan fundar y sostener grandes periódicos sin más fines que el del negocio y para ejercer dictaduras más o menos encubiertas».

Su pensamiento político, ciertamente comprometido, no fue obstáculo para que, una vez dedicado de lleno al periodismo, pudiera actuar pensando más en la independencia que en la neutralidad. Llegó a rechazar importantes ofrecimientos para que esa independencia de que hacía gala no pudiera ser puesta en entredicho³⁹ (Iglesias, 1980: 7).

Con esta postura periodística, Luca de Tena pretendía «lograr la síntesis entre los aspectos ideológicos del periodismo y la necesaria realidad empresarial» (Iglesias, 1980: 8).

Por otro lado, su dedicación al mundo de la prensa le llevó a reducir considerablemente su participación en la gestión de los negocios de su familia. En los primeros momentos de *Blanco y Negro* y *ABC* empleó la parte que le correspondía de los beneficios, para afrontar las pérdidas iniciales de estas dos publicaciones concebidas con un espíritu de fuerte carácter empresarial⁴⁰, lo que se convertiría en una de las claves de su éxito⁴¹:

Blanco y Negro fue montado desde el primer día, [...], como una industria, y sus ejemplares considerados como objetos de comercio. Separábase en ello *Blanco y Negro* de la tradición periodística española, según la cual los periódicos más populares nacieron, vivieron y murieron al calor de una idea política o entre los efluvios de un ideal literario, pero sin que sus autores y sostenedores se preocuparan poco ni mucho de la rueda administrativa, importante siempre, pero mucho más en los periódicos, donde los gastos se hacen por grandes sumas y los ingresos entran por perros chicos. Organizad mal la administración, y esos céntimos irán filtrándose como agua por arnero [*sic*]; organizadla bien, y esos ochavos formarán el capital base del negocio (Bermejo, *Blanco y Negro*, 4-2-1899).

Como se ve, Luca de Tena dedicó grandes esfuerzos a la organización administrativa de su *magazine* pero, también, a la realización en él de las más variadas tareas, hasta

³⁸ (*apud* Martínez de la Riva, 1920: 317).

³⁹ Luca de Tena rechazó las propuestas ministeriales de Canalejas, Maura y Romanones. Puede verse, a este respecto, la propia opinión del fundador de *Blanco y Negro* en la ya mencionada entrevista realizada por «Txibirisko».

⁴⁰ Señala Trenc al respecto: «Conçue par son fondateur Torcuato Luca de Tena comme une entreprise de presse moderne, c'est-à-dire, indépendante financièrement, bien administrée et rentable, la revue *Blanco y Negro* se devait également, pour asseoir son autonomie, l'avoir ses propres unités de production» (2001: 99).

⁴¹ Representativa de este éxito es la existencia de una revista teatral, titulada *Blanco y Negro, revista ilustrada: revista en dos actos, en verso y en prosa* (1920), escrita por Antonio López Monis y Ramón Peña y musicada por Rafael Millán.

que consiguió crear un equipo amplio y profesional, que se ocupara de cada una de las funciones que una cabecera de relevancia –como la que él aspiraba a tener– requería. Si con respecto a la tradición periodística española el fundador de *Blanco y Negro* modificó la concepción empresarial de sus diarios, también introdujo importantes mejoras en la consideración y condiciones de trabajo de sus empleados:

En la concepción empresarial de Luca de Tena el elemento humano –el personal que trabajaba en la empresa– tiene una relevancia singular. También en este sentido lo podemos ver como un adelantado de su tiempo. En bastantes casos supo anticiparse a mejoras que solo posteriormente habrían de generalizarse en los sectores editoriales y de artes gráficas. Los logros a favor del personal de su empresa –jornada de ocho horas, descanso semanal, contrato de trabajo, subsidios por enfermedad, jubilación, seguros, préstamos sin interés, pensiones, participación en beneficios, etcétera, generalmente insólitos en la época en que se produjeron, supusieron un considerable avance laboral y social (Iglesias, 1980: 9).

Para terminar, podemos decir que, además de *Blanco y Negro* y *ABC* –fundado en 1903 con periodicidad semanal y en 1905 como diario– Luca de Tena adquirió el semanario satírico *Gedeón*, nacido en 1895, y lanzó otras publicaciones como *Gente Menuda* (1906-1910), para público infantil; *Actualidades* (1908-1910); *El Teatro* (1908-1910), *Los Toros* (1909-1910), inspiradas estas en los títulos de las secciones homónimas de *Blanco y Negro*; y *Ecos. Diario de la Noche* (1912), entre las más importantes.

Antes de la aparición de *Blanco y Negro* ya se habían publicado en España diversas revistas ilustradas. La más significativa de ellas, *El Artista*, estaba inspirada en el parisino *L'Artiste* (1831-1838) y comenzó a editarse en 1835 en la imprenta de Sancha y Real Tipografía de Madrid, por parte de Eugenio Ochoa y Federico de Madrazo. A lo largo de su existencia, contó con la pluma de figuras como José Zorrilla, José de Espronceda, Patricio de la Escosura, Santiago Masarnau, Ventura de la Vega, Jacinto Salas, Mariano Roca de Togores, Nicomedes Pastor Díaz o Joaquín Francisco Pacheco. Por su parte, las ilustraciones fueron obra, sobre todo, de Valentín Carderera y José Madrazo (cfr. Iglesias, 1980: 1; Sánchez Vigil, 2008: 33). Al año siguiente, se inició la publicación de una importante revista que duraría veinte años, el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857)⁴², de Mesonero Romanos, creada a imitación de la londinense *Penny Magazine* y de la francesa *Magazine*

⁴² «Al *Semanario* se le atribuye la introducción del grabado en madera en España y fue el primero en utilizar la imagen como elemento informativo en ese período a través de secciones como «Sucesos Contemporáneos», en la que se comentaron o ilustraron, por ejemplo, la jura de Isabel II en las Cortes en 1843 o la boda de la reina con Francisco de Asís en 1847» (Sánchez Vigil, 2008: 35).

Pittoresque. Gervasio Gironella sucedió a Mesonero y, más tarde, se ocuparon de la dirección artística Vicente Castelló y, de la literaria, Francisco Navarro Villoslada, Ángel Fernández de los Ríos, José Muñoz Maldonado, Manuel de Assas y Eduardo Gasset y Artime, sucesivamente. En sus páginas escribieron escritores románticos como Zorrilla, Carolina Coronado, Bretón de los Herreros, el duque de Rivas, Juan Valera, Pedro Antonio de Alarcón, Mariano José de Larra, Vicente Barrantes, Patricio de la Escosura, Fernán Caballero o Juan Eugenio Hartzenbusch. Fue sustituida, en 1857, por *El Museo Universal*. Además, al *Semanario* le surgieron enseguida numerosas imitadoras: *España literaria*, *No me olvides* o *Museo Artístico Literario* (cfr. Iglesias, 1980: 1; Sánchez Vigil, 2008: 35-36).

Otras publicaciones ilustradas de éxito, en aquellos momentos, fueron *Museo de las Familias* (1843-1867), *La Ilustración* (1849-1857)⁴³, de Fernández de los Ríos, y *Museo Universal* que, iniciada en 1857, llegó a ser un verdadero referente de este tipo de prensa⁴⁴. En 1869, sin embargo, sería reemplazada por otra de las cabeceras más importantes del período, *La Ilustración Española y Americana*, fundada y dirigida por Abelardo de Carlos, sobre la que indica Iglesias que

rindió un importante servicio a la burguesía española durante algo más de medio siglo (cesó el 20 de diciembre de 1921). Supo armonizar, con agilidad periodística, los grabados artísticos y la información de actualidad. Por su calidad y larga existencia marcó un hito importante en el campo de las revistas ilustradas, a cuya difusión y arraigo contribuyó enormemente (1980: 2).

Como señala este historiador, «en el mismo año en que nace *Blanco y Negro* aparecen en Madrid más de veinte nuevas revistas de contenidos diversos y distinta periodicidad», sin embargo, no muchas de ellas se seguían publicando al término del siglo (1980: 2). A este respecto, podemos destacar las de carácter satírico, que «fueron vehículo de expresión de los irreverentes y una forma de combatir el poder establecido. Se caracterizaron por un ataque frontal desde los textos y las ilustraciones a la política, la sociedad, la cultura y la religión» (Sánchez Vigil, 2008: 59). Algunos de los títulos más significativos fueron *El Zurriago*, *El Garrotazo*, *El Fandango*, *El Matamoscas*, *Tío Camorra*, *Guirigay*, *El Sepulturero de los Periódicos*, *Fray Gerundio*, *La Guindilla*, *El Cascabel*, *Gil Blas* y *La Gorda*, entre otros. Entre todas ellas sobresale, sin duda, *Madrid Cómico*, publicación

⁴³ Numerosas publicaciones del período incluían en sus títulos el término ilustración y de todas las que surgieron por toda Europa fueron modelos la inglesa *Illustrated London News* (1842) y la francesa *L'Illustration* (1843). Véase, a este respecto, los trabajos de Sánchez Vigil (2008) y Bozal (1979 y 2000).

⁴⁴ Sobre este modelo de revistas, véase el volumen colectivo *La prensa ilustrada en España: las «Ilustraciones», 1850-1920* (1996).

de gran prestigio que, nacida en 1880, duró hasta 1923. Fundada por Miguel Casañ y dirigida por Sinesio Delgado –seguido de Luis Ruiz de Velasco y Clarín–, colaboraron en ella algunas de las grandes firmas de la época: Joaquín Alcalde de Zafra, Miguel Ramos, Vital Aza, Jacinto Octavio Picón, Clarín, Juan Pérez de Zúñiga y Luis Taboada, entre otros, con textos literarios y, como ilustradores, fundamentalmente Cilla, pero también Ángel Pons, Mecachis, Xaudaró, Sancha y Sileno. Ya en el nuevo siglo, la dirección la ocupó, por ejemplo, Jacinto Benavente. A *Madrid Cómico* se unieron entonces los nombres de Carmen de Burgos («Colombine»), Mariano de Cavia, Joaquín Dicenta y Luis de Tapia (cfr. Sánchez Vigil, 2008: 65-66).

Muchos de estos colaboradores –tanto periodistas y escritores como ilustradores– participaron también en *Blanco y Negro*, en cuyo primer número, Luca de Tena explicó las razones que le llevaron a elegir el título de la revista, que había sorprendido a muchos, pues en aquel momento las publicaciones periódicas solían tener nombres extensos y rimbombantes (Gómez Aparicio, 1971: 612). Dice Luca de Tena:

El blanco, símbolo de la pureza, es el risueño tono con que se confeccionan los trajes de las novias y de los niños de primera comunión; blancas son las aristocráticas gardenias, las cabezas de nuestros padres, el alba del sacerdote, las rizadas tocas de las abadesas y las velas que alumbran los altares. El negro parece que compendia los dolores, las penas, los sufrimientos. De negro se visten las viudas y los huérfanos; negros son también los pensamientos de unos y los corazones de otros (*Blanco y Negro*, 10-5-1891).

Además, en el número inicial exponía su fundador los objetivos y el espíritu que iban a identificar a la publicación:

La revista culta; la gracia sin los hasta hoy inevitables ribetes pornográficos; el periódico festivo que sin temor alguno puede abandonarse en manos de toda persona; el semanario que por su confección especialísima y moderna y sus trabajos literarios y artísticos sea esperado con impaciencia y recibido con agrado, es lo que se propone ser *Blanco y Negro*, si el favor del público corresponde a las intenciones de la Empresa.

Nuestro periódico, al presentarse con el título que lo hace, se funda en el perpetuo contraste que por todos lados se observa. La risa y el llanto, lo serio y lo festivo, lo formal y lo caricaturesco, lo triste y lo alegre, lo grave y lo baladí, todo ese blanco y negro que nos rodea desde que nacemos, será lo que nuestro semanario refleje, lo mismo en su parte artística que en la literaria (*Blanco y Negro*, 10-5-1891).

El primer director de *Blanco y Negro* fue Eduardo Sánchez de Castilla, que ocuparía el cargo solo unos meses, al ser sustituido por el propio Luca de Tena, quien no abandonaría

la tarea de la dirección hasta unos años antes de su muerte, que tuvo lugar el 15 de abril de 1929. Sin embargo, en escasas ocasiones pudo verse su firma en las páginas del *magazine*.

Por su parte, de entre los primeros ilustradores de la revista destacan figuras como Alcázar, Benlliure, Bertodano, Butler, Carcedo, Comba, Dantín, Domínguez, Julio Gros, Pelayo, Peña, Perea, Plá, Pons, Rumoroso, Sorolla y Ángel Díez Huertas, autor de la primera portada, que se reproduciría invariablemente durante los primeros 52 números de la revista⁴⁵, hasta el 1 de mayo de 1892⁴⁶. Sin embargo y, como declara Iglesias:

Torcuato Luca de Tena se dio cuenta de la importancia que para las publicaciones suponía la variedad y enmendó aquel error de la monotonía en las portadas. La revista conoció después numerosas y sucesivas transformaciones, tanto formales como de contenido. Cambiaba la confección y también las secciones, pero sin romper la fidelidad a la esencia inicial, cuidando así de no defraudar a los lectores ya conquistados (1980: 11).

Aquella primera redacción estaba formada por Bremón, Campoamor, Cavia, Flores García, Franquelo, Frontaura, García Santisteban, Gómez de Cádiz, Larrubiera, Lasso de la Vega, Luceño, Muro, Ossorio y Bernard, Ossorio y Gallardo, Palacio, Paso, Pérez Nieva, Pérez de Zúñiga, Reina, Rodao, Roure, Rueda, Sánchez de Castilla, Sánchez Pérez, Sepúlveda, Taboada, Thebussen, Truthandle, Valdelomar, Velarde, Zahonero, Luis Romero, como director artístico y, Luis Royo Villanova, como primer redactor-jefe (Iglesias, 1980: 11).

Francisco Iglesias explica que, en un primer momento, la revista no disponía de grandes recursos materiales. Antes de 1893, no contaba con talleres propios, sino que se imprimía en el establecimiento tipo-litográfico de «Sucesores de Rivadeneyra». Sin embargo, fue incorporando con gran rapidez la maquinaria más adecuada al tipo de revista que Luca de Tena tenía previsto conseguir. En 1892, en el semanario se empezaron a publicar fotografías con cierta frecuencia. Además, para la portada se empleaba, en muchas ocasiones, el papel coloreado, pero no fue hasta 1895 cuando se iniciaron los primeros ensayos con tintas de color en el interior de la revista (1980: 18-19). En otros aspectos, sería también una publicación muy avanzada, al poner en marcha diversos procedimientos para atraer a los lectores y

⁴⁵ Véase la figura A18 del Apéndice.

⁴⁶ Añade Iglesias: «Tan solo cambiaba en ella la hoja del calendario que señalaba la fecha de salida del ejemplar; se publicaba los domingos. La innovación en la portada se produjo, con el número 53, el 8 de mayo de 1892, pero aún continuó reproduciendo —en tamaño reducido— la portada inicial, acompañada ahora del sumario y de un anuncio de la propia revista alusivo a las condiciones de suscripción y de publicación» (1980: 11).

aumentar su difusión, como sus famosos concursos⁴⁷, en los que artistas de diversa condición —e, incluso, los lectores— podían participar para ver sus trabajos publicados en el semanario. Ello, unido a la distribución de ejemplares gratuitos y la inclusión de anuncios publicitarios⁴⁸, redundó en el éxito comercial de *Blanco y Negro* (25).

Por estos años, competía con *Nuevo Mundo*, magazine creado en 1894 por José del Perojo, en cuanto a cuál era la revista ilustrada de mayor tirada. Las cifras son confusas. Pero lo que sí es evidente es que *Blanco y Negro* gozaba ya de notable éxito, hasta el punto de que empezó a comercializarse también en Ultramar y en Francia.

Hasta el 1 de mayo de 1892 en que su precio ascendió a 20 céntimos, los números ordinarios costaban 15 céntimos. Después, en 1900 subió a 30 y, en 1918, a 40. En los años treinta, costaba una peseta⁴⁹.

El 28 de junio de 1905, se añade el subtítulo de «Revista ilustrada», lo que resultaba muy adecuado, puesto que las ilustraciones ocupaban casi más espacio que los textos (Iglesias, 1980: 62). A este respecto, María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz reflexionan acerca del impacto que podía suponer una revista como esta para los lectores de principios de siglo XX:

En estos tiempos en que las imágenes nos bombardean por todas partes, y en que los rostros de políticos y personajes famosos y menos famosos de todas clases nos son más familiares que los de nuestros vecinos, hay que hacer un esfuerzo de imaginación para comprender lo que significaban las revistas gráficas a principios de siglo, cuando eran el único medio de *ver* el mundo, la ventana para asomarse al espacio público (1996: 171).

Quizá esta sea una de las razones por las cuales, a pesar de estar mayoritariamente dirigida a un público aristocrático y burgués, lectores de toda condición acudieron con

⁴⁷ Ya en los años treinta, a la participación en los concursos de la revista solo se tendría derecho mediante el uso de los cupones que se incluían en la publicación. Serían, necesarios, también, para poder realizar consultas a secciones como «Cuénteme usted su caso», «Consultorio cinematográfico», «Consultorio grafológico» —de Matilde Ras—, «Radiotelefonía», «Decoración», «Filatelia», etc.

⁴⁸ El primer anuncio se insertó en el número 10 (12-7-1891). Basta un rápido vistazo por los números de la revista para advertir la gran cantidad de productos anunciados que pertenecían a las empresas de la familia de Luca de Tena. A su vez, se observa el carácter marcadamente femenino de los productos anunciados. Así lo ha entendido también Iglesias, lo que nos da una idea del lectorado mayoritario de la revista (1980: 152). Algunos de los más publicitados fueron los de la casa Gal: Heno de Pravia-Perfumería Gal, pasta Dens-Perfumería Gal, petróleo Gal. También, jabón y colonia Flores del Campo, jarabe Hipofosfitos Salud y polvos antisépticos Calber, así como Camomila Intea. La publicidad en *Blanco y Negro* no llegó a ser nunca excesiva, alternándose los años en que se producían aumentos en su número de páginas (por ejemplo, 1905) y descensos (por ejemplo, 1904 —en que fue inexistente—, 1907 o 1908) (Iglesias, 1980: 34). Trenc añade como otra de las estrategias habituales de *Blanco y Negro*, la auto-publicidad, a la que recurrirá de manera constante (2001: 99).

⁴⁹ En 1893 se empezaron a publicar dos ediciones, una ordinaria y otra de lujo, que costaba algo más.

frecuencia a las páginas de *Blanco y Negro*. Señala Iglesias, en relación a los rasgos del semanario en los años veinte: «Mantenía sus características de revista dirigida a un amplio sector de gentes acomodadas, pero con un influjo que llegaba también a los hogares más modestos» (1980: 150). A ello, añade Bergasa:

La volonté de *Blanco y Negro* de correspondre à un lectorat bourgeois se retrouve en ce que la culture sous-jacente est une culture de passé [...]. En même temps, la revue laisse une place importante à la modernité et la science. Cette foi dans le progrès, notamment technique, et cette culture plus «classique» sont caractéristiques de l'esprit bourgeois. La revue cherche visiblement à créer une connivence avec ses lecteurs (2001: 67).

Blanco y Negro, igual que la ya mencionada *Nuevo Mundo* están destinadas, por tanto, a un público mayoritariamente burgués conservador. Sin embargo, se establecen algunas diferencias entre ellas. Por ejemplo, *Nuevo Mundo* mantenía una presentación más modesta y era más barata que la publicación de Luca de Tena en sus primeros años, y, además, gozaba de un carácter más abierto y progresista. Asimismo, prestaba menor atención a los «ecos de sociedad», al contrario que *Blanco y Negro*, que cuenta con secciones en las que incluye noticias relacionadas con la vida rosa aristocrática, sobre todo, madrileña: casamientos, presentaciones en sociedad, etc.⁵⁰.

En 1909, *Blanco y Negro* constituye, con *ABC*, la base de Prensa Española S.A. y se convierte en la gran competidora de la revista creada por Perojo (Seoane y Sáiz, 1996: 173)⁵¹. Ambas mantuvieron siempre una gran rivalidad, poblada de mutuos ataques y polémicas. A este enfrentamiento y lucha por el control del mercado se sumaron después revistas como *Mundo Gráfico* (1911), *La Esfera* (1914) y *Estampa* (1928). La Primera Guerra Mundial supuso para la mayoría de ellas una gran oportunidad al poder mostrar a sus lectores las imágenes de la contienda, con mayor éxito que los diarios. Pero, por otro lado, el aumento del precio del papel les impuso enormes dificultades.

Más adelante, *Blanco y Negro*, que era la revista más veterana de todas, introdujo importantes cambios como la incorporación habitual del huecograbado, el aumento de la paginación y la creación de nuevas secciones en 1925 (Seoane y Sáiz, 1996: 378). Francisco Iglesias amplía esta información y añade que creció, además, el número de colaboradores:

En el año 1925 Torcuato Luca de Tena introdujo en la revista importantes innovaciones. Desde el mes de enero parte de sus páginas comenzaron a publicarse

⁵⁰ Para conocer los nombres de los colaboradores y las distintas secciones en que estaba organizada *Blanco y Negro* durante los años diez, véase Iglesias (1980: 100-102).

⁵¹ Sobre este particular, véase también Jean Michel Desvois (1977).

en huecograbado, unas veces en tinta sepia y otras en tonos verdosos. El número de páginas aumentó considerablemente para dar cabida a redivivas y nuevas secciones: «Actualidades» (notas gráficas de la semana), «Gran mundo» (crónica de la semana, ecos varios de sociedad), «Deportes» (notas diversas de la semana deportiva), «El teatro» (revista de espectáculos), «La mujer y la casa» (modas, labores, el arte del hogar) [...]. El plantel de colaboradores también aumentó en este año, iniciado con las firmas de *Azorín*, Ramón Martínez de la Riva, José Luis Menéndez, conde de Carlet, Marciano Zurita, Francisco Mendizábal, Luis de Galinsoga, Ramón Pastor y Mendivil, Wenceslao Fernández-Flórez, Rodolfo de Salazar, Gregorio Martínez Sierra, Emiliano Ramírez Ángel, Manuel Linares Rivas, etc. (1980: 204)⁵².

Si en el año 1909 los ejemplares de la revista tenían unas veinte páginas, en 1928 habían aumentado hasta las cien –en algunos casos, incluso más–, extensión considerable para una revista de periodicidad semanal. La variedad en cuanto a la temática puede verse en los títulos de las secciones de la revista, que mantiene en ese momento una estructura muy similar a la iniciada en 1925. Algunas de las secciones conservan el mismo título, como «Actualidades» (notas gráficas de la semana), «La mujer y la casa» (modas, labores, el arte en el hogar), «Gran mundo» (crónica de la semana, ecos varios de sociedad) y «Deportes» (notas diversas de la semana deportiva). Cuenta, además, con las secciones de «Letras, Artes, Ciencias» –donde se publican en ese año numerosas novelas cinematográficas y artículos y reportajes sobre literatura, pintura, biología, medicina, etc.,– y «Literatura», que habitualmente contiene cuentos y novelas breves publicadas por entregas.

El 15 de septiembre de 1929, el *magazine* publicó su número 2000, dedicado a su fundador, Luca de Tena, con motivo de su reciente fallecimiento en abril. En él «se recogían importantes referencias históricas de la empresa, de la revista y de sus gentes» (Iglesias, 1980: 207). Con respecto al impacto de su muerte en el desarrollo de la revista en los años siguientes, explica Iglesias:

En los años 1930 y 1931 las características formales y de contenido no experimentaron cambios de importancia. El impulso vital y la labor de equipo que el fundador había sabido transmitir a la empresa y a sus publicaciones permitieron, a la hora del relevo, salvar a estas de fisuras que alterarían la idea y objetivos empresariales iniciales (207).

En 1931, la trayectoria de *Blanco y Negro* no resultaba muy halagüeña en cuanto a tirada y a causa de las frecuentes devoluciones de ejemplares, pero en los años 1932 y

⁵² Este historiador ofrece, además, el cuadro completo de la plantilla de *Blanco y Negro* en ese año (1980: 205).

1933 recuperó su posición privilegiada, gracias a diversas modificaciones introducidas. Por ejemplo, a partir de 1932, el semanario contará con un nuevo director, Fernando Luca de Tena, director-gerente de Prensa Española, quien dimitiría poco antes del estallido de la Guerra Civil, de modo que el cargo pasaría a ocuparlo M. R. Blanco-Belmonte. La transformación fundamental tuvo que ver con el hecho de que la cabecera empezó a prestar más atención a los asuntos de carácter económico y político⁵³, con el aumento de la publicidad, de la paginación y del número de colaboradores, así como con el logro de una mayor difusión. Esas reformas se consolidaron en 1933, año en que también se dedicó más espacio a la ciencia en sus páginas. Dos años después, incorporó la novedad de vender, por el precio de una peseta —el mismo de *Blanco y Negro*—, suplementos de diversos temas, acompañando a la revista (Iglesias, 1980: 277-279).

Finalmente, fue incautada por el gobierno republicano en julio de 1936 y, durante la contienda, se llevaron a cabo distintos intentos para volver a publicarla, pero los responsables se encontraron siempre con la negativa oficial⁵⁴.

2.2. El cine en la revista *Blanco y Negro*

En este apartado presentaremos, de forma panorámica, la trayectoria del séptimo arte en las páginas de *Blanco y Negro* durante el primer tercio del siglo XX. No es nuestra intención plasmar aquí un análisis completo de todos los datos relativos a este que aparecen en el *magazine* en este período, sino ofrecer un adelanto de una amplia investigación que ya hemos iniciado y que vamos a continuar en plazo muy breve, con el fin de que vea la luz en el menor tiempo posible. Con ella, podremos contribuir a la historiografía sobre *Blanco y Negro*, en relación a un tema fundamental de la cultura de la Edad de Plata, el cine. En primer lugar, expondremos, de manera sucinta, la evolución de los contenidos cinematográficos en la revista y, en segundo lugar, dedicaremos un apartado específico al análisis del año 1928, fundamental por su condición de bisagra entre el cine mudo y el

⁵³ Estos últimos se incrementarían aún más en 1936.

⁵⁴ Para ampliar este repaso por la trayectoria de la revista *Blanco y Negro* puede acudir, además, a los trabajos más generales de Seaone y Sáiz (1996) y Sánchez Vigil (2008) y a los estudios sobre cuestiones más particulares que se incluyen en el volumen dirigido por Bussy Genevois (2001), centrado en el período 1891-1917, que reúne a diferentes especialistas como Marie-Claude Lécuyer, Víctor Bergasa, Marie-Claude Chaput, Eliseo Trenc, Nathalie Ludec, Roselyne Mogin-Martin, Hervé Poutet, Brigitte Magnien y Danièle Bussy Genevois. Sobre aspectos también más específicos, pueden verse asimismo Fábregas (1962); Nieva (1992); Pérez Rojas (2001); Andrés del Campo (2002); Goig Giménez (2002); Tello Díaz (2007); Baladrón Razos, Corretero Ruiz y Villalobos Montes (2007); Rodríguez Martín (2007) y Fernández Poyatos (2011), entre otros.

sonoro, lo que se reflejará en la crítica cinematográfica de *Blanco y Negro*. Por esta y otras razones que expondremos en el apartado correspondiente, servirá de ejemplo del modo en que la publicación desarrolla el tema filmico. De esta manera, podrá observarse un avance preliminar de la investigación que hemos emprendido⁵⁵.

Desde el año 1896 se incluyen en la revista *Blanco y Negro* referencias al cine de muy variada naturaleza y bajo las formas más dispares: en artículos, reportajes⁵⁶, entrevistas, noticias y sucesos; en ilustraciones y fotografías; en anuncios publicitarios; como humor gráfico; como tema de pasatiempos, concursos y consultorios; en cuentos y relatos breves, etc.

La primera vez que apareció en el semanario una noticia relacionada con el universo cinematográfico tuvo lugar el 31 de octubre de 1896 –solo cinco meses después de la presentación del cinematógrafo Lumière en Madrid– con la inserción del siguiente anuncio: «VENTA. Cinematógrafo soberbio; instalación completa; doce películas; costó 3.000 francos. Cédula 207. Lista correos.- Valladolid». Como vemos, estamos todavía en los primeros momentos de la invención filmica, por lo que resulta muy natural que la primera información relacionada con el cine tenga que ver, precisamente, con el aparato que lo hace posible. Sin embargo, la segunda referencia tiene ya un matiz bien distinto, pues se trata del nombre con el que se bautiza una sección que atiende a las noticias y comentarios más diversos, «Cinematógrafo Nacional», firmada unas veces por José de Roure y, otras, por Ginés de Pasamonte. Apareció en varias ocasiones a lo largo del año 1897 (5-6-1897, 12-6-1897, 19-6-1897, 26-6-1897, 3-7-1897, 10-7-1897 y 17-7-1897) y, como se puede apreciar, revela un uso metafórico del concepto filmico, esto es: la vida pública española desfila en la sección en notas diversas y sucesivas, como los fotogramas filmicos, que muestran la realidad de la vida. Más adelante, entre los años 1922-1924, se publicará una sección titulada «Cinematógrafo de la semana», en la que tendrá cabida el comentario de diversas cuestiones relacionadas con la vida social y política de la España del momento pero, en esta ocasión, bajo la forma de la viñeta humorística, cuya presentación en la página, reproduce, en cierta manera, los fotogramas de la cinta de celuloide. Esta idea queda

⁵⁵ En cuanto al estado de dicha investigación, podemos decir que, en estos momentos, nos encontramos en la fase de recopilación de los datos. Tenemos ya localizadas la práctica totalidad de las referencias cinematográficas aparecidas en la revista. Pero nos queda, todavía, mucho camino por recorrer.

⁵⁶ A lo largo de este apartado y del siguiente iremos alternando como sinónimos –para los contenidos textuales– los términos «artículo» y «reportaje» dado que, los textos que analizamos, se encuentran a medio camino entre uno y otro género periodístico. En ocasiones emplearemos, también, las etiquetas de noticia o crónica, utilizadas estas de manera más precisa.

reforzada por el hecho de que los dibujos son en blanco y negro, a modo de siluetas, como referencia metafórica al «arte de las sombras». La firma, invariablemente, Sileno (Fig. 1).

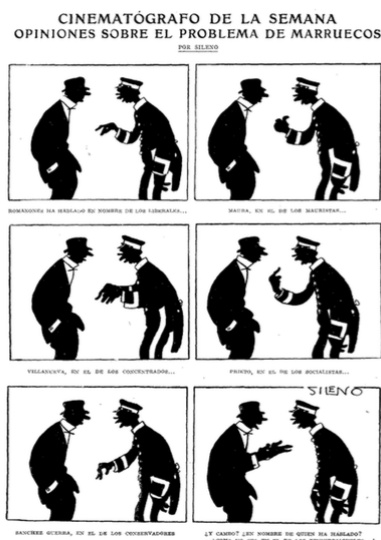


Fig. 1. Viñeta humorística de la sección «Cinematógrafo de la semana».
Dibujos de Sileno (*Blanco y Negro*, 9-7-1922)

Idéntico significado revela el título de una guía publicitada en la revista, *Cinematógrafo de España*, el 19 de enero de 1901, que incluye los temas más variados: horarios de ferrocarriles, idiosincrasia de las distintas provincias, empresas y servicios, etc.

Entre los años 1895 y 1899 encontramos 19 referencias al cinematógrafo⁵⁷, dispersadas en los más diversos artículos y secciones, pero casi siempre metafóricas, como las últimas mencionadas. Este tipo de referencias serán constantes a lo largo de toda la historia de la revista. Un divertido ejemplo aparece en el relato «La nochebuena de Don Marcos» (27-12-1902), de Luis Gabaldón: «Pero si vieran ustedes veinte años el mismo cinematógrafo, ¿no se aburrirían?». Baste decir que Don Marcos, al usar el término «cinematógrafo», se está refiriendo a su esposa.

Por su parte, las que no tienen este carácter, suelen simplemente informar de la asistencia del público a las exhibiciones cinematográficas. En una ocasión, hallamos una información insertada en los «Anuncios telegráficos», en la que se deduce la historia real de una pareja que, en secreto, se cita en una sesión de cine: «LUISA.- INTRANQUILO tardanza

⁵⁷ Mayor número que las aparecidas en otras publicaciones como *La Ilustración Española y Americana*, que en las mismas fechas publicó 14 informaciones relacionadas con el cine o *Nuevo Mundo*, que tan solo cuenta con cinco, a partir de 1897. En esta revista se publicó, también en 1897, una sección similar a «Cinematógrafo Nacional», llamada «Mi cinematógrafo», firmada por Enrique Sepúlveda.

carta; fotografías animadas domingo cinco y media tarde, calle Alcalá; disimula.- Adolfo» (*Blanco y Negro*, 26-11-1898).

A lo largo de la década siguiente, encontramos numerosas alusiones al cine: artículos donde se enseña a construir un cinematógrafo casero para niños, noticias del empleo de la cámara tomavistas en una operación quirúrgica, proyecciones en distintas ciudades europeas, etc. De entre todas las informaciones destacan las relativas a incendios en las salas que, como es sabido, eran muy frecuentes en los primeros tiempos. Ejemplo de ello es «Incendio del Teatro de Gracia» (22-08-1908), que cuenta que el establecimiento quedó reducido por las llamas a consecuencia de una chispa saltada del aparato cinematográfico. En este caso, se trata de una de las escasas ocasiones en que se dedica una noticia de manera exclusiva al cine pues, casi siempre, los datos que tienen que ver con él forman parte de informaciones que se ocupan de temas diferentes.

Por el contrario, el cine se convierte en tema de protagonismo exclusivo en muchos de los dibujos que publica el semanario, como el mostrado en la figura 2, cuyo pie dice: «-Mia que tenéis suerte en Madrí! ¡Por 15 céntimos, tan divertidos y tan abrigaos!».



Fig. 2. «En el cine». Dibujo de Medina Vera (*Blanco y Negro*, 28-11-1908)

Habrá que esperar a la década de los diez para que el cine pase a ser tema principal –o único– de artículos y reportajes. Por ejemplo, la primera vez que encontramos un reportaje extenso dedicado enteramente al séptimo arte tiene lugar el 22 de marzo de 1914. Lleva por título «El cinematógrafo», está firmado por «Nemo» y se extiende a lo largo de cuatro páginas, en las que se describen algunos de sus pormenores técnicos, así como el increíble avance que ha vivido en su corta vida, que le ha servido para granjearse ya millones de espectadores y para crear una importante industria.

Durante esta década, son muchos los periodistas y escritores que firman artículos sobre cine. Podemos citar a Miguel A. Calvo Roselló, que escribe el reportaje «¡Cosas del “cine”!» (21-2-1915), donde critica los absurdos que se muestran en las películas, como la repetición de los recursos cómicos, la homogeneidad de las expresiones de los actores que interpretan a enamorados y desacredita algunas cuestiones inverosímiles que se muestran en muchas cintas; a Pedro Mata, autor de un artículo (6-8-1916) dedicado al análisis de la adaptación cinematográfica de la novela de Blasco Ibáñez, *Sangre y arena*, titulado precisamente así; a Francisco de la Riva, que ofrece un reportaje muy laudatorio sobre Chaplin, «Una hora con el rey de la risa» (23-6-1918); a Joaquín Adán, que se ocupa de cuestiones como «el heroísmo asequible», «las parejas olvidadas» o «la sonrisa latina» en «Temas del cinematógrafo» (19-5-1918); o a «M. White», una de las firmas tras las que se esconde uno de los autores de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*, que redacta el reportaje «Trucos de la cinematografía» (10-10-1920). Algunos, por el contrario, se publican anónimos, como «El cine al alcance de todos los hogares» (17-4-1921).

Lo habitual es que no se repitan las firmas responsables de los artículos cinematográficos. Sin embargo, contamos con J. J. Cadenas quien, a lo largo de varios años, incluye textos de este tipo en su sección dramática, «La vida del teatro». En ellos aborda los temas y matices más diversos: las diferencias entre cine y teatro, comentarios sobre las estrellas cinematográficas, etc.

En los años veinte se repite la tendencia que había marcado la década anterior, es decir, la publicación en *Blanco y Negro* de reportajes y artículos dedicados al cine, pero publicados en distintas secciones y escritos por diversos autores. No obstante, se aprecia una diferencia con respecto a la etapa anterior, que tiene que ver con la proliferación de crónicas que comentan el estreno de una película. De esta manera, la información cinematográfica adquiere en la revista un mayor carácter de actualidad. La gran mayoría de los textos publicados en los años precedentes se relacionaban, más bien, con reflexiones generales acerca de diferentes aspectos del *cinema*. Ejemplo de esta transformación lo encarnan textos como, por ejemplo, «Se estrena en el Real Cinema una película excepcional» (10-4-1921), firmado por «R.», donde se da cuenta del estreno en Madrid del filme *Intolerance* (1916), de Griffith, que pudo verse por primera vez en la capital española en marzo de 1921. Al año siguiente, Enrique Garro firma dos noticias en las que comenta la adaptación cinematográfica de *Los tres mosqueteros* (1844), de

Dumas⁵⁸. El primero lleva por título «La novela en la pantalla» (22-1-1922) y, el segundo, «La novela en el cine» (29-1-1922). En ocasiones, además de como fuente de información sobre los pormenores de la producción de películas recientes, los artículos funcionan como publicidad del estreno de un *film*, como ocurre con «Una novela en “film”». La película de «La casa de la Troya» (25-1-1925), firmado por Santiago de Galicia, que analiza la autoadaptación de la novela de Pérez Lugín, que habría de estrenarse en el Teatro de la Zarzuela de Madrid tres días después de la publicación de este texto.

Además de estas informaciones, más relacionadas con la actualidad cinematográfica, se siguen publicando reportajes –algunos de larga extensión– que repasan aspectos muy heterogéneos relacionados con el séptimo arte. Ejemplo de ello son, entre otros, «La cinematografía en España» (18-3-1923), donde Enrique Garro, a lo largo de seis páginas, comenta distintos aspectos relacionados con las casas productoras y distribuidoras españolas o «Un arte nuevo. La constante evolución del cinematógrafo» (6-3-1927), de cuatro páginas, firmado por Alfredo Serrano.

Sin embargo, el tema más frecuente en los reportajes de esta década tiene que ver con el interés que despiertan las estrellas de cine, por lo que encontramos numerosos textos que se ocupan de alguna figura del celuloide en particular. Por ejemplo, en «Del teatro a la pantalla. Un galán español en la cinematografía americana» (6-2-1927), Martínez de la Riva muestra las bondades del actor español, José Crespo, a quien dedicará dos reportajes más en el año 1928. En otra ocasión, al contrario, se dedica un artículo a un célebre intérprete norteamericano, como en «Las grandes estrellas del cinematógrafo. Harold Lloyd» (18-1-1925), firmado por Francisco de la Riva. A veces, este tipo de reportajes se publica en una de las secciones de mayor inclinación femenina, «La mujer y la casa», como ocurre en el caso del texto escrito por Mariano Zurita, «El carácter de las grandes artistas, a juzgar por sus perros favoritos» (8-5-1927), en el que aborda las preferencias caninas de actrices como Mary Pickford, Gloria Swanson o Norma Shearer, entre otras.

Sin duda, el hito más relevante relacionado con la información cinematográfica en esta década es la creación, por primera vez en *Blanco y Negro*, de una sección dedicada específicamente a este tema. Se trata de «Figuras de la pantalla», a cargo de Román Marv, iniciada el 17 de enero de 1926. En ella se narra la vida y dedicación profesional de diversos actores de cine y se acompaña los textos con fotografías de las estrellas.

⁵⁸ Con seguridad, se trata del serial *Les trois mousquetaires* (1921), de Henri Diamant-Berger, producido por Pathé Frères.

El hecho de que la primera sección cinematográfica de la revista esté centrada en esta cuestión, refuerza la tesis que defendemos a lo largo de este trabajo, de que el semanario supone un apoyo fundamental para el establecimiento y perpetuación del *star system* cinematográfico a través de la prensa. Ello se complementa con la inclusión de anuncios publicitarios de distintos productos —el más frecuente es la loción para el cabello *Stacomb*— que se sirven de las imágenes de los intérpretes filmicos como medio de promoción (Fig. 3).



Fig. 3. Anuncio de *Stacomb* protagonizado por Ramón Novarro (*Blanco y Negro*, 12-2-1928)

Otras veces, la presencia del cine en la publicidad no tiene que ver tanto con el empleo de un elemento procedente del universo fílmico para promocionar un producto, sino que el propio objeto anunciado es en sí mismo un producto cinematográfico, como en el caso del cinégrafo BOL, un aparato de uso doméstico, con el que se pueden proyectar películas, que se anuncia en múltiples ocasiones a lo largo del año 1925 o el cine Kodak, artilugio similar al anterior, anunciado con frecuencia durante el mismo año.

Como anunciábamos más arriba, la fotografía adquiere carácter fundamental en la publicidad de *Blanco y Negro*, pero adquirirá todavía más importancia en los artículos o reportajes cinematográficos⁵⁹.

Si en el año 1926 se creaba la primera sección dedicada al cine en este semanario, «Figuras de la pantalla», dos años más tarde se toma este mismo título para encabezar

⁵⁹ Para información sobre el asunto, acúdase al trabajo de Tello Díaz (2007) en el que analiza la representación fotográfica del cine en *Blanco y Negro* y *ABC* entre los años 1903 y 1939.

algunos de los pies de foto que acompañan a la portadilla de la amplia sección de «Espectáculos. Teatro, Cine, Toros», que suele representar a distintas estrellas del mundo del celuloide, sobre todo, actrices pero, también, cineastas, como se ve en las figuras 4 y 5.



Fig. 4. Portadilla de la sección «Espectáculos», protagonizada por Nancy Carroll (*Blanco y Negro*, 24-6-1928)



Fig. 5. Portadilla de la sección «Espectáculos», protagonizada por la condesa y directora de cine Eszterhazy (*Blanco y Negro*, 20-5-1928)

En este mismo año, además, nace otra de las secciones fijas sobre cine, llamada primero «Ante la pantalla» y, más adelante, «El lienzo de plata», firmada por Martínez de la Riva, que comentaremos con más detalle en el apartado siguiente. Su importancia, con respecto a la secciones dedicadas a las figuras de la pantalla, radica en que asume una gran variedad de contenidos cinematográficos y en que el crítico hace numerosas

reflexiones acerca de la concepción del cine en aquel momento. En 1929, Martínez de la Riva pasará el testigo a Román Marvá, quien se ocupará entonces de «El lienzo de plata». Al año siguiente, será otro crítico, Luis de Galinsoga, quien escriba otra sección titulada «Palabras de un espectador», subtitulada «El “cine” cada ocho días», en la que ofrecerá la crónica de películas diversas, pero fuera de la sección «Cinema», creada también en 1930, aunque en el seno de la más general, «Espectáculos». Lo mismo ocurrirá con «Diccionario biográfico. Figuras del “cinema” mundial», donde se ofrecen unas breves notas acerca de la vida y filmografía de numerosos actores de cine.

La sección «Cinema», que aparecerá de forma ininterrumpida hasta 1936 —cuando cesa la publicación de la revista— incluye diferentes apartados que van apareciendo de forma asistemática en los distintos números. Entre ellos, destacan algunos como «Consultorio cinematográfico», donde «Mary Tere» resuelve las variadas dudas de los lectores; «Notas de Cinelandia», que recoge multitud de noticias y anécdotas, especialmente, de Hollywood; «Caras nuevas», donde se presenta a las estrellas más recientes; «Efemérides»; «Nuevas películas»; «Pantalla europea»; «Ecos de la pantalla»; «Desfile de películas», etc. Se recupera, en 1931, la antigua sección de «Figuras de la pantalla», que estará firmada en estos años por Eddie Marshall. En este período se publican también en «Cinema», reportajes sobre los temas más heterogéneos de manera aislada, es decir, al margen de estas subsecciones, que dejan de existir en 1936. Por último, nos resta por decir que la sección «Cinema» se abre siempre con una portadilla —con el protagonismo fotográfico de los «astros del celuloide»— que, además, contendrá numerosas novelas cinematográficas bajo el epígrafe de «Argumentos de películas», rótulo que comentaremos en el capítulo dedicado a las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*.

2.2.1. 1928, un año clave para la información cinematográfica en *Blanco y Negro*

Aquí, vamos a exponer un breve análisis de los contenidos cinematográficos publicados en *Blanco y Negro* en 1928, con el fin de ofrecer una muestra de un trabajo más amplio que ya hemos emprendido, pero que todavía no está concluido. La elección del año 1928 está basada en el hecho de que se constituye como buen ejemplo de estudio, al confluir en él diferentes factores de importancia.

En primer lugar, como es sabido, un año antes, aparece la primera película del cine sonoro, el *film* norteamericano *The Jazz Singer*, de Alan Crosland. Sin embargo y, como afirma Boschi, 1927 «es un año que se puede definir como de gestación, dada la ausencia de producciones sonoras de gran relieve [...], pero en el curso del cual se verifican suce-

«... de capital importancia, cuyos efectos serán tangibles solo en los dos años siguientes» (2011: 392). Por otro lado, 1929, «es el año en el que la industria hollywoodiense realiza la plena transición al cine sonoro» (395). De manera que, entre 1927 –año de nacimiento– y 1929 –año de consolidación–, 1928 se presenta como un momento de transición en el que se producen tensiones fundamentales entre la antigua estética y las múltiples posibilidades que ofrece el nuevo avance⁶⁰, revestidas de gran interés, que quedarán recogidas en los artículos cinematográficos de *Blanco y Negro* publicados en ese año. El estudio de estas informaciones resulta muy revelador para comprender las posturas a ambos lados de la pantalla y, también, para entender el reflejo, en las páginas de la prensa, de estos cambios fundamentales de la cultura de la época.

Al margen de los debates sobre los enfrentamientos entre el cine mudo y el sonoro podemos decir que, en 1928, han transcurrido ya tres décadas desde la invención del cinematógrafo y el nuevo arte ha alcanzado ya un elevado grado de madurez en distintos elementos, tanto estéticos –existe ya un notable corpus de obras maestras–, como de producción –las grandes compañías tienen ya un sistema muy asentado–, de publicidad –la red mercadotécnica compuesta por folletos, carteles, fotografías, revistas, novelizaciones filmicas, etc. ha demostrado ya ser muy eficaz– o como poderoso aparato de creación simbólica y de influencia en los diferentes sectores del público por lo que, los reportajes de *Blanco y Negro*, nos ofrecen numerosos puntos para la reflexión y el comentario analítico. Como se ve, se trata de un momento en que el cine ha conquistado numerosos avances en múltiples terrenos pero, a la vez, está iniciando su camino hacia otras innovaciones que lo modificarán sustancialmente, por lo que provoca un hervidero de opiniones, reflexiones, críticas, exaltaciones y emociones, en diversos ámbitos de la vida social e intelectual, lo que otorga a este año en concreto un enorme interés.

Sin embargo, a pesar del poder que ejerce el cine en los espectadores de la época, son pocos los que verdaderamente conocen o entienden los entresijos del universo fílmico. Conocen a las estrellas y las películas, pero no las técnicas o el funcionamiento de la producción. Por ello, esta sección satisface ambas cuestiones, por un lado, la curiosidad sobre estos aspectos más ajenos a la realidad del público y, por otro, el deseo de saber más acerca de sus actores predilectos. Esto la convierte en un apartado

⁶⁰ En 1928, «el cine hollywoodiense adquiere progresivamente la palabra. Aunque las películas mudas (provistas o no de música postsincronizada a las imágenes) son todavía claramente preponderantes, los filmes con secuencias de diálogo grabadas con la película son cada vez más numerosos [...]» (Boschi, 2011: 393).

muy completo de información cinematográfica lo que, unido al hecho de que es en 1928 cuando aparece por primera vez en *Blanco y Negro* una sección cinematográfica de temas diversos, no monográficos como ocurría en la sección de 1926, justifica la elección de 1928 para este trabajo, en tanto que nos permite observar la multiplicidad de cuestiones que interesan al crítico de la revista y, por ende, a la propia publicación y a su lectorado.

En 1928 aparecieron en *Blanco y Negro* cincuenta y tres números, de los cuales, cuarenta y dos incluyen algún tipo de información referente al cine y treinta y tres presentan un apartado específico sobre el tema⁶¹.

Como ya hemos indicado en el apartado anterior, en 1928 la información cinematográfica aparece generalmente en la sección «Ante la pantalla», que el 8 de julio cambia su nombre por el de «El lienzo de plata», incluida, a su vez, en otra de carácter más general llamada «Espectáculos. Teatro, Cine, Toros». Esta última aparece encabezada por una fotografía que ocupa toda la página, a modo de portadilla, protagonizada por actores teatrales, cinematográficos, dramaturgos, toreros, bailarinas y cantantes, a los que no se vuelve a aludir en las diferentes subsecciones. En relación a ello, las portadillas tampoco funcionan como presentación para el artículo principal de las páginas interiores de la sección. Los pies de foto, a su vez, suelen aportar datos escasos, dado que la mayoría de las veces solamente se ofrece el nombre de la figura que se ofrece en el cliché fotográfico. En algunas ocasiones, se informa, de esta manera, de la reciente defunción de un artista. Por ejemplo, el 12 de agosto aparece, bajo la fotografía de la portadilla, un pie de foto que reza: «El ilustre actor Ricardo de la Vega, recientemente fallecido en Madrid». Ya no vuelve a aparecer ninguna referencia a este artista en toda la sección.

Dentro de esta hay diferentes subsecciones, cuya temática está copada, como puede verse por el título, por el teatro, los toros y el cine, tema este último de cuya sección específica se encargará en este año Ramón Martínez de la Riva, quien no es el único autor de los artículos publicados sobre cine en el año que estamos analizando, sino que la revista cuenta con otros dos críticos que, en una ocasión cada uno, escriben reportajes sobre el tema: Antonio de Hoyos y Vinent y Luis de Galinsoga⁶².

⁶¹ Al final de este trabajo adjuntamos una tabla (Tabla 1), que recoge los datos de los artículos cinematográficos publicados en *Blanco y Negro* en 1928.

⁶² Dado que se trata, a excepción del escritor decadentista Antonio de Hoyos y Vinent, de autores poco conocidos, ofrezco más adelante algunos datos sobre sus biografías.

En algunos números, sin embargo, se prescinde de la sección de cine y la información cinematográfica puede aparecer en otras diferentes. En el primero de este año, del 1 de enero, se publicó una sección titulada «La realidad y la fantasía», que ocupaba dos páginas, en la primera de las cuales, encontramos el siguiente titular: «Cómo pasó el último año Conchita Piquer» y, en la segunda, otro que completa la información: «Cómo le hubiera sido más agradable pasarlo». En ambas aparecen sendas fotografías de la cantante y se habla de su trayectoria profesional a lo largo de 1927 y de sus deseos de pasar la vida en su huerta valenciana, esperando en su casa a un marido que llegue después del trabajo, sin necesidad de vivir en la agitación de su profesión.

En este caso, el cine entra, aunque de forma casi imperceptible, en una sección distinta de la que tiene reservada. No se habla del nuevo arte, pero se habla de una actriz. Concha Piquer hoy es más conocida por su dedicación a la música, pero en aquel momento lo era también por sus incursiones en el teatro. Sin embargo, en la fecha que nos ocupa ya había probado la actuación fílmica, pues en 1926, había protagonizado la película *El negro que tenía el alma blanca*, de Benito Perojo –adaptación de la novela homónima de Alberto Insúa–, estrenada en el Teatro del Centro de Madrid, el 25 de marzo de 1927, después representada en el Salón Kursaal de Barcelona, el 9 de mayo de 1927 y, en noviembre, en el Teatro Tívoli de la capital catalana (González López y Cánovas Belchí, 1993: 109). Ya antes, en 1923, Concha Piquer había participado en uno de los cortometrajes de Lee De Forest, como hemos comentado en el apartado dedicado a los orígenes del cine.

Otro ejemplo de ello lo hallamos en el último número del año, el del 30 de diciembre, donde se crea una sección específica de doce páginas titulada, «Un mes y una ciudad para el reposo», que se va intercalando a lo largo de todo el ejemplar. En cada página aparece la fotografía de una actriz y de la ciudad que esta elegiría para descansar y pasar sus vacaciones. Las doce intérpretes escogen también el mes en que más les gusta la ciudad que han seleccionado. Se trata de María Fernanda Ladrón de Guevara, María Palón, Reyes Castizo, Hortensia Gelabert, Concha Catalá, Carmen Díaz, Irene López Heredia, Angelina Vilar, Aurora Redondo, Josefina Díaz de Artigas, Margarita Xirgu y María Guerrero López. La mayoría de ellas habían participado ya en películas.

Así pues, el cine o sus protagonistas se cuelan en cualquier sección de la revista. Otro ejemplo de interés: el 5 de febrero, en «Actualidades (Notas gráficas de la semana)» se publica un reportaje sobre la vida y obra de Vicente Blasco Ibáñez, que había muerto una semana antes. En el contenido del texto no se menciona ningún dato relacionado con su

actividad cinematográfica, sin embargo, en una de las fotografías (Fig. 6) aparece el escritor valenciano junto a Antonio Moreno, el primer actor español que conquistó Hollywood.



Fig. 6. Blasco Ibáñez, su esposa Elena Ortúzar y el actor Antonio Moreno
(*Blanco y Negro*, 5-2-1928)

La fotografía está fechada en 1926, año al que pertenecen dos películas americanas basadas en novelas de Blasco Ibáñez y protagonizadas por el artista español: *Mare Nostrum*, de Rex Ingram y *The Temptress*⁶³, dirigida por Fred Niblo. Además, quien firma el reportaje es Ramón Martínez de la Riva, crítico cinematográfico de la revista, que aparece junto a Blasco Ibáñez en otra fotografía del reportaje (Fig. 7).

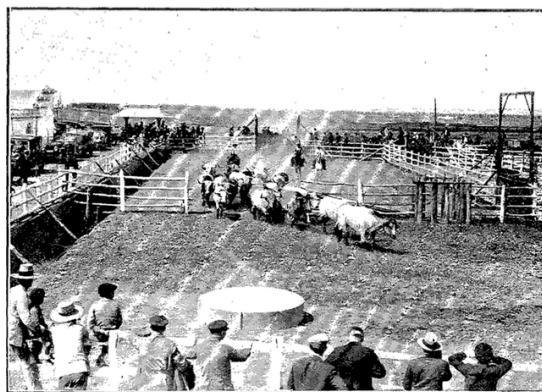


BLASCO IBÁÑEZ, CON NUESTRO COMPAÑERO RAMÓN MARTÍNEZ DE LA RIVA,
PASEANDO POR LA MONCLOA, EN 1921. (FOTO LARREGOLA)

Fig. 7. Blasco Ibáñez y Martínez de la Riva (*Blanco y Negro*, 5-2-1928)

Y otro apunte más: en 1927, Antonio Moreno había protagonizado un filme en España, *En la tierra del sol* (Fig. 8), estrenada en el Royalty de Madrid, el 26 de junio de ese mismo año, cuyo director y guionista no era otro sino Martínez de la Riva (González López y Cánovas Belchí, 1993: 64).

⁶³ Coprotagonizada por Greta Garbo —esta fue su segunda película en Estados Unidos—, en España se comercializó con el título de *La tierra de todos*, título original de la novela, publicada en 1922. *Mare Nostrum*, por su parte, se publicó en 1918.



EL TÍPICO "ENCIERRO" EN VENTA ANTEQUERA (SEVILLA), DE LA PELÍCULA
"EN LA TIERRA DEL SOL"

Fig. 8. Fotograma de *La tierra del sol* (1927), de Martínez de la Riva
(*Blanco y Negro*, 8-4-1928)

Otra cuestión importante es la introducción del cine en la publicidad. En 1928 se insertaron en *Blanco y Negro* dos anuncios con referencias al *cinema*. El 15 de abril se anuncia *Stacomb*, un producto para el cabello ya mencionado en este trabajo, con el que se asegura que las estrellas de cine consiguen mantener su pelo bien peinado y liso. El anuncio ocupa toda la página, lleva el título «Muy Siglo Veinte» y está acompañado por dos fotografías: una de Billie Dove y otra de Lloyd Hughes, actores hollywoodienses, que alaban el producto, que aparece también publicitado en el ejemplar del 12 de agosto pero, en esta ocasión, está protagonizado por Alice Terry y Ramón Novarro.

El otro producto anunciado aparece el 10 de junio y está dedicado al *Cine Kodak*, un aparato que sirve para filmar películas caseras. La compra de cada carrete daba derecho al revelado y positivado por parte de los laboratorios Kodak, que después devolvían la película al cliente y podía, así, verla en casa. Se ofrecía, además, una demostración de forma gratuita. Merece la pena reproducir aquí el titular: «El Cine-Kodak es generador de alegría y archivo de felicidad».

Como ya hemos indicado más arriba, el crítico encargado de la sección de cine es Ramón Martínez de la Riva. María Asunción Galindo Alonso ofrece algunos datos acerca de su biografía en su tesis doctoral. No se conoce ni el lugar ni la fecha de su nacimiento, pero sí se sabe que murió en Madrid, en 1936. Galindo Alonso (1996: 682) cita a Gómez Aparicio (1974), quien localiza la presencia de Martínez de la Riva en *El Parlamentario*, periódico fundado en 1914 por Luis Antón de Olmet, escritor, diputado datista por Padrón y jefe de prensa del ministro de la Gobernación, Sánchez Guerra (Seoane y Sáiz, 1996: 235).

Gómez Aparicio afirma que Martínez de la Riva ocupaba ya en aquel diario el puesto de redactor-jefe en enero de 1916, que mantendría hasta enero del año siguiente. En

enero de 1919 es subdirector del periódico catalanista sito en Madrid, *La Jornada*, cargo que ostentaría hasta la desaparición del periódico en octubre de ese mismo año. Trabajó, también, en *ABC* y en *Blanco y Negro* como crítico de cine.

En 1928 publicó una antología editada por Mundo Latino, *El lienzo de plata. Ensayos cinematográficos*, que, como se ve, recoge el título de su sección en la revista *Blanco y Negro*. Es autor, a su vez, de dos relatos para colecciones de novela breve: *La señorita de España*, publicado en *La Novela de Hoy* (núm. 355, 1929) y *Aquellos días de octubre. Confidencias de una espía rusa* en *La Novela de Una Hora* (núm. 18, 1936).

De Martínez de la Riva se conoce también su faceta de cineasta y guionista. Ya hemos mencionado su película *En la tierra del sol*, que es, más bien, y tal como señala Juan Antonio Cabero, un pequeño reportaje filmado durante uno de los viajes del actor Antonio Moreno a España (1949: 298).

Por su parte, Folgar de la Calle (1991: 239) indica que Martínez de la Riva murió durante la Guerra Civil Española, según le hizo saber J. B. Lorenzo Benavente. Aporta, además, una referencia del diario *ABC*, del 22 de abril de 1939, en que se reproducen varios dibujos de Solís Ávila con los rostros de algunos redactores y colaboradores de ese periódico «asesinados por la horda». Entre ellos, se encuentra nuestro periodista, la firma más prolífica de la crítica cinematográfica de *Blanco y Negro* en el año que nos ocupa, pues es el autor de todos los artículos sobre el tema, a excepción de dos, «Visión cinematográfica del cinematógrafo» (30-12-1928), de Luis de Galinsoga y «El arte de la película en Alemania» (5-2-1928), de Antonio de Hoyos y Vinent.

Sobre Galinsoga, podemos seguir los puntos más destacados de su biografía, a través de la noticia de su fallecimiento, publicada en *ABC* el 21 de febrero de 1967. Nació en Cartagena en 1891 y se inició en el mundo del periodismo a los diecinueve años, en la revista bilbaína *Luz y taquígrafos* y en 1912, ya en Madrid, fundó y dirigió el semanario *España*. Participó, también, en la revista *Ciudadanía*, en el periódico satírico *El Mentidero* y entró a formar parte de *La Acción* en 1916. En 1922 se incorporó al diario *ABC* como crítico de arte, mientras que en 1929 comenzó a ocupar el cargo de redactor-jefe. Años más tarde, en marzo de 1936, llegó al puesto de director y, un año después, comenzó a dirigir también la edición de Sevilla de *ABC*. En 1939 asume, además, la dirección de *La Vanguardia*. Muere en Madrid, en 1967, a consecuencia de una larga enfermedad.

Sin embargo, aquí no se mencionan algunos hechos importantes de la vida de este periodista, que merece la pena reseñar. Efectivamente, en 1939 comienza su andadura

como director del periódico *La Vanguardia*, puesto que ocupará hasta su cese en el año 1959, debido a los escándalos provocados por sus artículos y protestas anticatalanas (Rodríguez Puértolas, 2008: 938). Publicó, además, dos libros de exaltación fascista: *Del Bidasoa al Danubio bajo el pabellón del Reich* (1940) y *Centinela de Occidente: (semblanza biográfica de Francisco Franco)* (1956). Este segundo, con la colaboración del general Franco Salgado-Araujo, primo y ayudante del Caudillo (Rodríguez Puértolas, 2008: 939).

El artículo firmado por Galinsoga con el título de «Visión cinematográfica del cine-matógrafo» aparece el 30 de diciembre de 1928 en la aludida sección *El cine en 1929*, creada *ex profeso* para el último número del año. En él, lleva a cabo un breve repaso por el panorama del cine mundial tomando como base las opiniones del cineasta Benito Perojo acerca del estado de la cinematografía internacional. La primera idea que resalta del director español es que la clave del cine reside en la armonía entre el sentido comercial y el artístico que debe presidir este espectáculo. En este sentido, es la industria americana la que se halla por delante del resto de países. Por otro lado, critica el cine de vanguardia puesto que, en su opinión, se trata únicamente de «ruido para que no se oiga el jadeante anhelo de resurgir de la crisis nacional después de la guerra». Asegura, además, que el único elemento necesario para hacer una buena película es la emoción y que esta no falta en los profesionales españoles. Sin embargo, opina -igual que Perojo-, que el temperamento español no es suficiente para hacer buen cine y que todavía la industria y la técnica cinematográfica españolas no han logrado el impulso necesario para equipararse a otras naciones, como la norteamericana.

El último de nuestros autores es el escritor Antonio de Hoyos y Vinent, del que no se conoce con certeza la fecha de su nacimiento, sin embargo, María del Carmen Alfonso García se inclina por el año 1884. Lo que sí está claro es que nació en Madrid y que pasó a ser marqués de Vinent tras el fallecimiento de su madre (Alfonso García, 1998: 20-21).

Esta estudiosa lo describe como un «marqués dandi y esteta, apasionado de los bajos fondos y de las atrabiliarias vestimentas, con extravagantes amigos, homosexual que nunca se ocultó, que, en realidad, hubiese querido ser el antihéroe decadente que tantas veces plasmó en sus novelas» (Alfonso García, 1998-1999: 9).

Se abrió paso en la literatura con el cuento «El fin del mundo», publicado en la revista *Nuevo Mundo*, en 1902. Es autor de una extensa obra, caracterizada por el decadentismo, el erotismo y el casticismo madrileñista, rasgos que revisten una gran relevancia en la

obra de Hoyos y Vinent puesto que, como explica José Antonio Sanz Ramírez, se hallan muy en consonancia con su vida:

La estrecha unión de vida y literatura que conforma la personalidad de Hoyos y Vinent hace que el trabajo de identificación de las fuentes literarias de sus libros se aproxime, en muchas ocasiones, a una reconstrucción biográfica. Hoyos gustaba hacer creer que la mayoría de sus novelas habían sido vividas antes de ser escritas; se complacía en confundir los límites de la inspiración inmediata –procedente de un motivo natural, originado en su propia vida–, y los de la inspiración indirecta, basada en un motivo literario. Para el marqués de Vinent, la obra era un reflejo de la propia vida. Las numerosas semblanzas de la época que describen su personalidad y sus gustos revelan constantes analogías entre el temperamento y el estilo de vida del marqués y el de los excéntricos aristócratas de sus novelas (2010: 18).

En 1934 ingresó en el Partido Sindicalista, fundado por su amigo Ángel Pestaña y comenzó a colaborar en el órgano del partido, *El Sindicalista*, hasta su desaparición en 1939. En octubre de 1938 se celebró un festival en su honor en el Teatro de las Escuelas Profesionales del Sindicato Único Regional de Espectáculos Públicos, donde se puso en escena *La casa de los fantasmas*, un «episodio dramático» del propio autor. Ese mismo mes, el Partido Sindicalista solicitó la Medalla de Oro de la ciudad de Madrid para Hoyos, pero no le fue concedida. Muy poco después de la ocupación de la capital española por el ejército franquista, Hoyos es detenido por su afiliación sindicalista y su condición de homosexual, y encarcelado en la prisión de Porlier. Durante su estancia en la cárcel estuvo enfermo hasta el día de su muerte, el 11 de junio de 1940 (Sanz Ramírez, 2010: 71-72)⁶⁴.

El 5 de febrero de 1928 publica, en la amplia sección de «El teatro. Revista de espectáculos», su reportaje «El arte de la película en Alemania», donde elogia la manera de concebir el cine de los directores alemanes. Afirma que sus películas tienen, habitualmente, un carácter muy «cerebral», es decir, que son «muy rápidas, concentradas y subrayadas en la realización» Cita dos ejemplos: *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene y *Das Brennende Schiff* (*El barco de cristal*) (1927), de Constantin J. David y Jacqueline Milliet, a cuyo rodaje tuvo la oportunidad de asistir. Para él, lo mejor de este segundo *film*, del que destaca su modernidad, es su escenografía y la interpretación del actor protagonista, Eric Barclay. La frase que cierra el artículo, «veremos la sensación extraña en nuestro público de este *film* modernísimo», delata la opinión de Hoyos acerca

⁶⁴ La bibliografía sobre Hoyos y Vinent es muy abundante, pero consignamos aquí, además de los ya mencionados de Alfonso García (1998-1999) y Sanz Ramírez (2010), algunos estudios sobre este escritor apasionante: Granjel (1974), Villena (1983), Cruz Casado (1985 y 1987), Fernández Gutiérrez (1990), Robin (1991), Gálvez Yagüe (1993), Comellas Aguirrezábal (2001 y 2002) y Ben Slama (2016).

de la posible falta de costumbre por parte de los espectadores con respecto a la innovación cinematográfica.

El resto de artículos sobre cine publicados en *Blanco y Negro* en 1928⁶⁵ son obra, como ya queda dicho, de Ramón Martínez de la Riva y suelen aparecer en la sección «Ante la pantalla», que cambia su título el 8 de julio de 1928 por el de «El lienzo de plata» y tienen una extensión de entre tres y cinco páginas. La mayoría, sin embargo, suelen ocupar cuatro. Todos los reportajes, a su vez, están ilustrados con numerosas fotografías, pues se suelen incluir una o dos en cada página. Estas no están firmadas y, solo en muy contados casos, se nos dice cuál es su procedencia⁶⁶.

Por otro lado, tienen siempre, de una u otra manera, relación con el contenido textual de los artículos. En muchos casos, no se trata de una información directa, es decir, el crítico puede comentar una película y las imágenes no necesariamente se corresponden con ella, sino que pueden pertenecer a otros *films*. Quizá esto pueda deberse, en parte, al hecho de que casi todos los artículos tienen como tema un asunto muy general. Por ello, la mayor parte de las veces, cualquier fotografía puede servir para apoyar lo que el crítico está explicando. A su vez, los temas de las fotografías son tan variados como los de los artículos.

En cuanto al contenido de la sección de cine de Martínez de la Riva, lo primero que hay que destacar es la heterogeneidad de las cuestiones que muestra y la amplia información sobre películas, directores, actores, técnicos, etc., que en ella se incluye. Resulta evidente que, a pesar de la sencillez con la que están tratados los asuntos cinematográficos, quien escribe es una persona que conoce el cine desde dentro. Describe, en varias ocasiones, algunos procedimientos puramente técnicos y el funcionamiento de las distintas industrias relacionadas con el cine. Se aprecia, asimismo, su conocimiento de la cinematografía española y extranjera, pues, no en vano, el propio Martínez de la Riva llevó a cabo una modesta incursión en la práctica fílmica, como ya hemos relatado. Quizá, por ello, manifiesta opiniones muy claras y contundentes sobre los más variados aspectos del *cinema*. En las páginas que siguen observaremos que algunos de ellos se repiten a lo largo de los artículos que firma.

De esa sencillez evidenciada en estos reportajes es también consciente el propio Martínez de la Riva y a ello hace referencia en alguna ocasión. Por ejemplo, cierra su

⁶⁵ Véase la figura A19 del Apéndice.

⁶⁶ Cuando esto ocurre, la información se da entre paréntesis, bajo la firma de Martínez de la Riva, es decir, al final del artículo y no en los pies de foto.

artículo, «La vulgarización científica del cinematógrafo» (4-11-1928), con el siguiente párrafo:

Ya hemos dicho que nuestro único objeto al acometerlos [estos trabajos periodísticos] es el de interesar a las gentes en los misterios técnicos del cinematógrafo, para que, vulgarizándolos un poco, puedan ir apreciando, cada vez con mayor claridad y justeza, los valores que encierra el séptimo arte.

En este primer ejemplo comprobamos, por tanto, que la realidad social del *cinema* (no su narrativa o su técnica) se cuela en las páginas de la revista. Por el comentario del crítico podemos deducir que estamos todavía ante un público poco versado en el entramado del cine, que necesita de la labor didáctica de un especialista para orientarle en los diferentes aspectos de este arte aún demasiado novedoso para buena parte de él. Los comentarios acerca del público de la época aparecen en varias ocasiones pero, con mayor frecuencia, en los artículos que se ocupan de cuestiones fundamentalmente técnicas. Buena muestra de ello es el texto «Los trucos del “cinematógrafo”» (29-4-1928), en el que explica el funcionamiento interno de un estudio de cine. Se hace hincapié en la importancia del tiempo en esta profesión y en el hecho de que el trabajo de todos, para que salga bien, tiene que estar perfectamente cronometrado. Cada persona (operadores, director, actores) ocupa una función dentro del conjunto y no puede retrasarse en sus tareas, pues ello afecta al trabajo de todos. Pero lo más interesante del artículo es, de nuevo, la reflexión que hace el crítico sobre los espectadores, lo cual puede darnos una idea acerca de la escasa cultura fílmica que existe todavía en la sociedad española del momento:

Respetable público, que llenas la sala cinematográfica y que te emocionas viendo a Charlot en la cuerda floja de *El circo*, o a Harold escalando la inacabable fachada de un edificio en *El hombre mosca*, y que aplaudes entusiasmado las carreras de cuadrigas en *Ben-Hur*, o tiembles de miedo en la tempestad de *Amanecer*, ¿te has parado a considerar el trabajo, la inteligencia, el esfuerzo, el valor y hasta el heroísmo que es preciso para realizar tales escenas?

No; seguramente no tienes idea de la cantidad de ingenio, de estudio, de paciencia y de trabajo que es necesario emplear para hacer de una ilusión una realidad que llegue a conmover tu espíritu y a recrear tus sentidos, cual si de la misma realidad se tratara.

Hay que adentrarse en la vida íntima de los grandes «estudios» cinematográficos para llegar al conocimiento de ello, que directores, operadores y técnicos han tenido mucho tiempo en el más impenetrable secreto. Los visitantes superficiales de uno de estos grandes establecimientos del *cinema* no ven más que su parte brillante y sugestiva. Parece cosa fácil vivir este mundo de la ilusión, ilusión constantemente renovada, que constituye un teatro de toma de vistas cinematográficas.

En este caso, no se trata solo de la entrada del público en la prensa, es decir, de la relación entre sociedad y prensa desde fuera hacia dentro, sino que se da, también, la relación inversa: de dentro hacia fuera, por medio de la interpelación del crítico a los espectadores.

Esta mínima cultura cinematográfica a la que alude Martínez de la Riva se refleja también en otro artículo sobre los operadores de cámara, titulado «El arte mágico de los “operadores” de “cine”» (14-10-1928). Estamos, nuevamente, ante un texto dedicado a la técnica. En él, el periodista critica la falta de atención por parte del público que reciben los profesionales del séptimo arte –aunque los directores están empezando a granjearse la curiosidad de los espectadores–, eclipsados por el brillo cegador que irradian los actores. La apreciación del crítico en relación a ello resulta comprensible pero, al mismo tiempo, también lo es la seducción que ejercían las estrellas sobre el público. Pronto, las vidas de los artistas se convierten en motivo de interés general. Veremos, después, que Martínez de la Riva dedica algunos artículos a comentar el atractivo que suscitan las vidas de los actores de la pantalla.

Esto nos lleva a la idea general de que los espectadores acuden a las salas de cine en busca de experiencias emocionales, pero no tanto estéticas, sino puramente personales y, además, la mayoría de ellos no trata de satisfacer la curiosidad acerca de los elementos técnicos del *cinema*. No obstante, es posible que los procedimientos cinematográficos despertaran interés en el público de estos años, pero esta cuestión no aparece específicamente recogida en la sección filmica de *Blanco y Negro*. También es verdad que, ya en este momento –como hemos comentado–, el cine ha dejado de ser concebido como un simple invento o curiosidad científica y se trata ya, fundamentalmente, de un medio de ocio. En este sentido, se puede deducir por el reportaje «Los “trucos” del cinematógrafo» (29-4-1928), que la gente llena las butacas de los cines, básicamente, por su necesidad de divertirse. Así nos lo hace saber nuestro crítico:

Al gran público que asiste a la exhibición de una película no suele importarle que los haces luminosos expresen el dolor, la pasión o el regocijo en grandes planos, o en dobles exposiciones, o con deformaciones o fundidos. Le basta con que las emociones que le produzca sean de su gusto. Y quizá tenga razón.

Se aprecia, por tanto, que el público habitualmente no está interesado en la técnica, como tampoco en la narrativa, es decir, en los modos del discurso filmico. Sin embargo, ya empiezan a aparecer en estos años numerosos aficionados para los que el cine no es solo un espectáculo placentero y divertido, sino un medio que merece cierta reflexión o

un intento de comprensión más profunda. El propio Martínez de la Riva indica esto en el mismo artículo:

Pero van siendo cada vez más numerosos los que se preocupan por conocer ese lenguaje misterioso que todas las artes poseen, reservado a los iniciados. Y la fotografía, manifestación artística cada vez más divulgada, da al público del cinematógrafo un gran contingente de aficionados a desentrañar los efectos fotográficos logrados en la pantalla.

Las informaciones técnicas que se dan en estos reportajes no se reducen a explicar en qué consisten, sino que el crítico las toma como punto de partida para hacer una reflexión acerca del lenguaje fílmico. En «El ojo humano en la técnica del “cine”» (10-6-1928), nos explica la novedad de las cámaras portátiles. Hasta hacía poco, los aparatos tomavistas se apoyaban siempre en un trípode, lo cual limitaba mucho la filmación. Ahora, la cámara puede constituirse en «ojo humano» y sustituir a la constante visión exterior del personaje. Gracias a este procedimiento, el espectador puede situarse en el mismo punto de vista que este y experimentar así sus propias emociones. Se habla de tecnología, sí, pero también de discurso cinematográfico y de emoción del espectador. Martínez de la Riva se hace eco, además, del hecho de que el cinematógrafo tiene la capacidad de crear nuevos estilos.

Está claro que el cine interesa a la sociedad de los años veinte. Prueba de ello lo constituye el artículo «Controversia sobre cinematografía nacional» (11-11-1928), en el que Martínez de la Riva simula una conversación entre Rafael Egaña, periodista, y «Lotus», «crítico cinematográfico autorizado»⁶⁷. En ella, se cuenta que la prensa recoge cientos y cientos de artículos sobre cine y que, incluso, se ha publicado un libro sobre el particular, el primer libro en España, «que inicia la bibliografía cinemática, que ya hay en las demás naciones». Sin embargo, no especifica el título de este volumen. De lo que no hay duda es de que, uno de los aspectos del mundo cinematográfico que más atraía a los espectadores de la época es, como es sabido, la vida de los artistas. En nuestra sección tenemos varios reportajes dedicados a este asunto.

En el primero de ellos, «El funambulismo de los artistas de “cine”» (11-3-1928), Martínez de la Riva cuenta que las estrellas de la pantalla están siempre en el punto de mira. No solo su arte, sino también su vida. El crítico hace ver que, muchas veces, son los propios actores los que fomentan ese «funambulismo» en sus propias vidas, al conducirse

⁶⁷ No hemos podido determinar si se trata de un crítico real.

de la manera más extravagante, de modo que son ellos mismos quienes promueven su propio protagonismo en la vida pública. Remarca también esta cuestión en otro dedicado a Pola Negri, «La “vedette” de los grandes “sucesos”» (23-9-1928), donde afirma:

No le basta su arte indiscutido; no le basta su belleza universalmente admirada; no le basta haber escalado la cumbre desde el más bajo peldaño de la escala social; no le basta la fortuna ni la gloria. Necesita ser el «suceso», el punto de mira de la atención mundial. Acostumbrada a asomarse constantemente a todas las pantallas cinematográficas del mundo, ve al mundo como una gran pantalla única, de la que ella ha de ser también la única atracción.

Asimismo, en «Los actores tal como son» (16-9-1928), Martínez de la Riva reflexiona acerca de otros temas vinculados a la vida de los actores y a su relación con el público. O, por mejor decir, sobre los deseos de este de sentirse en contacto con los artistas cinematográficos.

La relación que establece un espectador con el actor de cine es lejana y, además, ficticia lo que, en cierto modo, no se cumple cuando se trata de un actor de teatro. A este, el público le tiene cerca, le ve y le huele, e, incluso, puede encontrarse con él en la vida real, aunque solo sea a la salida del teatro. Sin embargo, el actor de cine está lejos y ello contribuye a la mitificación de su persona. Ya tenemos aquí una primera diferencia entre el cine y el teatro. Martínez de la Riva establecerá algunas más a lo largo de distintos artículos, de las cuáles nos iremos ocupando en las páginas siguientes.

En el año 1928 nos encontramos con dos reportajes que abordan de forma específica a un actor concreto: «“Charlot” y la película de su vida» (18-3-1928), con Charles Chaplin como protagonista, y «Un actor español en la escena y la pantalla americanas» (29-7-1928), sobre el intérprete español José Crespo. En ambos se recogen sus respectivas trayectorias profesionales y se habla de su éxito. En el caso de Chaplin, además, se explican los modos en que su fama ha llegado a influir seriamente en algunas situaciones de su vida personal.

Otra referencia a las estrellas del celuloide la hallamos en «Los pequeños actores cinematográficos» (6-5-1928), donde se trata el asunto de los niños actores. Se alude al francés Jean Forest, al americano Jackie Coogan –famoso por haber actuado con Chaplin en *The Kid* (1921)– y al español Antonio Hurtado («Pitusín»). La idea fundamental que desarrolla aquí Martínez de la Riva es que los niños pueden tener aptitudes para la interpretación pero, por el contrario, sin un buen director que les guíe, nunca lograrán verdaderamente una buena actuación. El crítico aprovecha este momento, tam-

bién, para ofrecer una alabanza de la cinematografía extranjera como, por otro lado, resulta habitual en él:

El arte que resalta en la labor de Alfredito Hurtado en su creación de *El lazarillo de Tormes*⁶⁸ quizá constituya la interpretación más perfecta llevada a cabo en la cinematografía española. Justo será consignar que Florián Rey, el director de dicho *film*, es, sin duda, el único que ha sabido aprovechar algo de lo que el gran actorcito lleva dentro. Pero *Pitusín* necesitaba un Chaplin o un Jacks Feyder.

A esto, añade el autor que, a pesar de que el público está acostumbrado a conocer muchos aspectos de la vida íntima y del temperamento de sus estrellas favoritas, en realidad no los conocen auténticamente. No obstante, advierte, existe una posibilidad para adentrarse en la naturaleza y psicología de los actores: por medio de sus interpretaciones. Dice en tono humorístico:

Sin embargo, yo creo, con permiso de mi buen amigo el doctor Juarros, que con lo que se ve hacer a estos hombres en la pantalla puede llegarse a conseguir un buen psicoanálisis. No sé si diré una tontería, porque no soy –reconozco que por falta de tiempo– discípulo de Freud. Yo veo a Douglas Fairbanks en *El signo del zorro* o en *El ladrón de Bagdad*, y, sin llegar a conocer, como sin duda lograría un buen psiquiatra, si se duerme sobre el lado del corazón o si está enamorado en secreto de una prima carnal parecida a Mary Pickford, no necesito forzar mucho la imaginación para darme cuenta de que es un hombre de temperamento optimista, vehemente, con una desbordante actividad y hablador «hasta los codos». ¿Hablador, viéndole en el arte mudo?, me preguntaréis. ¡Ah! Estos son los prodigios del psicoanálisis. Basta ver a Doug su sonrisa algo felina, mostrando la blanca dentadura; sus gestos y ademanes vivaces, para comprender que es un hombre que habla mucho, que habla siempre⁶⁹.

Cambiamos de asunto. En el artículo titulado «La caracterización en el cinematógrafo» (19-8-1928), Martínez de la Riva indica otra diferencia entre el cine y el teatro. La caracterización del actor debe ser diferente según se trate de uno u otro medio, cuestión que, afirma, todavía no han entendido muchos directores y actores españoles. El crítico aprovecha, como veremos que hace en numerosas ocasiones, para arremeter contra la generalizada incapacidad de muchos de los profesionales del cine en España. Con respecto a otros espectáculos, la caracterización es tan distinta en el cine, que ha provocado la creación de la figura de los *make-up-man*, «caracterizadores»⁷⁰ de las estrellas de la pantalla. De este modo, el maquillaje no puede ser semejante al utilizado en los escenarios,

⁶⁸ El *film* se estrenó el 19 de diciembre de 1925 en el Real Cinema de Madrid.

⁶⁹ Al parecer, según le contó Robert Florey al crítico, así era Fairbanks.

⁷⁰ Martínez de la Riva utiliza el anglicismo en primer lugar y, entre guiones, emplea el término «caracterizadores» para aclarar su significado a los lectores.

puesto que en el cine se ve modificado por los efectos fotográficos. Ciertos rasgos de los personajes se consiguen no con maquillaje, como en el teatro, sino con las luces, asegura Martínez de la Riva. Este es, a su juicio, uno de los retos más difíciles de efectuar con éxito en el *cinema*.

En cuanto a la interpretación, se puede tomar como referencia el reportaje «Las “estrellas” hispanoamericanas de la pantalla» (30-8-1928), dedicado a la frecuente presencia de los mejicanos en los estudios de Hollywood. En sus páginas, expresa el gran potencial que tienen los «latinos» –término utilizado por el crítico– para ser grandes actores. De hecho, la razón por la que cree el periodista que los mejicanos son buenos actores es porque «llevan en su naturaleza todas las características de la raza hispana». Establece, asimismo, una diferencia entre los actores «latinos» –entre los que incluye a los españoles– y los americanos. Según él, los primeros cuentan con muchas ventajas para la interpretación como, por ejemplo, la belleza, el gesto, la expresión, el sentimiento y la corrección en las formas. Señala, a su vez que, como artistas, podemos concebirlos más bien como «actores» en sentido estricto, mientras que los americanos se distinguen más bien por su condición de «atletas», es decir, de artistas con un fuerte carácter atlético. A ello añade que la belleza física de los americanos viene acompañada por su fuerza, ligereza y audacia. Si se unieran ambas bellezas, aventura Martínez de la Riva, tendríamos al actor perfecto.

Más adelante, opina que los actores americanos no son mejores que los «latinos» sino que, por el contrario, los intérpretes más cualificados son los rusos, muy parecidos a los españoles. Dentro de estos recuerda el caso de José Crespo, al que había dedicado el ya mencionado artículo «Un actor español en la escena y la pantalla americanas» (29-7-1928). Este actor había pasado de los escenarios al celuloide para agrado de los cineastas americanos. En consecuencia, el periodista asegura que su éxito nada tiene que ver con el hecho de que Crespo se hubiera formado en las tablas, pues, para él, hay una enorme diferencia entre la interpretación teatral y la cinematográfica:

Es un trabajo el cinematográfico muy superior en emoción, y ya no digamos en expresión, al teatral. Si los espectadores escudriñaran desde su butaca, y sordos al diálogo, en el alma del artista, como escudriña el objetivo fotográfico cuando está impresionando una escena, tengo para mí que en la mayor parte de los casos hallaría muy poca emoción y sentimiento artísticos. Es muy fácil «expresar» amparándose en una frase bonita y de autor consagrado; es muy difícil «producirse» sin palabras y en la mayor parte de las ocasiones sin asunto o, lo que es peor, con un mal asunto, como el de la mayoría de las películas.

Encontramos, pues, otra reflexión, acertada o no, sobre las diferencias entre cine y teatro. Es evidente que se está refiriendo al cine mudo. Aunque sabemos que en este momento había ya películas habladas, aquí se demuestra no solo que esa producción es todavía escasa y en general poco perfeccionada, sino que en la mente de los espectadores –incluso en la de un crítico de cine– el arte cinematográfico es aún esencialmente mudo.

Como vemos, en un mismo artículo se tratan cuestiones diversas como la interpretación actoral o la importancia del gesto, las diferencias entre teatro y cine y las divergencias entre actores de distintos países. Se lleva a cabo, por añadidura, una reflexión –más o menos consciente– sobre el cine silente, al que se refiere también en «El arte exótico en el cinematógrafo» (26-8-1928), donde resalta la idea de que quizá sea en el séptimo arte donde los artistas «exóticos» encuentran el canal más adecuado para su expresión estética, dada su universalidad: «Arte mudo, arte expresivo, arte para todos los públicos, es en la pantalla donde se pueden interpretar todos los sentimientos, todas las pasiones, todos los estados de ánimo, con el lenguaje universal del gesto».

Alude, también, a diversos actores de distintas razas y nacionalidades, entre los que se encuentra la célebre Josephine Baker, mencionada como la última incorporación exitosa del cine. El artículo le sirve, de alguna manera, de excusa para situar la cinematografía europea –aunque no incluye la española– por encima de la americana:

Si alguien cree que está mal utilizada la palabra «exótico» para denominar a un artista, puesto que el arte es universal, le rogamos tenga en cuenta que hablamos del arte cinematográfico, que es un arte esencial y fundamentalmente europeo, pues que Francia fue su cuna. El que América lo haya engrandecido –únicamente engrandecido, porque el verdadero sentimiento artístico del *cine* continúa privativo de Europa; véanse los rusos, algunos alemanes y dos o tres franceses– nada quiere decir, pues todo el pensamiento yanqui no es más que el pensamiento europeo engrandecido a la manera de rascacielos. Es decir, más grande pero menos profundo.

Hemos visto, unos párrafos más arriba, que el crítico de *Blanco y Negro* concibe el cine como esencialmente mudo. Ello puede comprenderse si se tiene en cuenta el hecho de que la experiencia del *film* «parlante» es todavía demasiado reciente en 1928. A pesar de ello, dedica tres artículos al cine sonoro.

En el primero, «La cinematografía sonora o “film parlante”» (28-10-1928), opina que la película sonora es la «revolución cinematográfica de mayor emoción». Mientras que anteriormente el cine era universal –continúa explicando–, ahora, todo el mundo se

encuentra a la expectativa. Martínez de la Riva se muestra convencido de que se trata de un avance que tenía que llegar, como lo harán en el futuro «la reproducción de los colores naturales y el relieve de las figuras en la pantalla». Nótese que el crítico está anticipando la llegada de las tres dimensiones al cine. Por otra parte, reconoce la extraordinaria importancia del sonido, pero todavía no se atreve a dar una opinión categórica al respecto, por lo que prefiere ser prudente. Dedicar unas líneas a explicar la técnica del sonoro e indica que todos los países están alerta con respecto a la evolución del nuevo fenómeno. Si, por un lado, los profesionales americanos se hallan entusiasmados, por otro, los del resto de países se sienten alarmados, a excepción de Alemania, que no discute el asunto, sino que simplemente lo estudia y lo investiga, según el periodista. Como conclusión al artículo, Martínez de la Riva añade que quienes opinan que el cine sonoro acabará con el mudo están equivocados, puesto que este se encuentra suficientemente arraigado en el gusto del público.

En el segundo reportaje, «Actualidades cinematográficas (16-12-1928)», afirma que el invento del sonoro supone la «actualidad más palpitante» y que, poco a poco, se van viendo sus ventajas e inconvenientes. Señala, también, el reciente estreno del primer *film* «parlante» proyectado en la capital inglesa, *The terror*⁷¹, que no obtuvo demasiado éxito, pues pasada la curiosidad inicial, la película no caló en los espectadores. El crítico explica, además, que la experiencia del sonido resulta inquietante para los espectadores, puesto que proviene solamente del centro de la pantalla. Para terminar, aclara las diferencias entre cine sonoro y cine «parlante»:

Conviene aclarar que en la general denominación del cinematógrafo sonoro una cosa es la película con acompañamiento de ruidos únicamente —la entrada de un tren en la estación, disparos, bocinazos, timbres, etcétera— y otra muy distinta la película hablada o parlante, en la que se da también el diálogo de los intérpretes. Por ello nos parece desacertada esa denominación genérica que algunos dan, sin duda por desconocimiento del asunto, de *cine sonoro*. No; *cine sonoro* en unos casos y *cine hablado* o *parlante* en otros.

Por último, en el tercer artículo, que lleva el mismo título que el anterior, «Actualidades cinematográficas» (23-12-1928), matiza que, si bien todavía el *film* «parlante» no es un éxito definitivo, sí ha conseguido convertirse en un «éxito de curiosidad». A ello, añade que no caben dudas con respecto al positivo porvenir del cine sonoro, sin embargo, considera que todavía es pronto para saber qué ocurrirá con el «hablado».

⁷¹ No hemos podido identificar esta película.

Del mismo modo que se ha ocupado del avance que supone el cine sonoro, dedica unas páginas al color. En este caso, contamos tan solo con un reportaje, «La cinematografía en colores naturales» (2-12-1928), a pesar de que asegura que se trata de «un invento llamado a tener más resonancia que el *film* sonoro». En él vuelve a incluir la referencia al relieve en la pantalla y describe algunos procedimientos puramente técnicos sobre el color. Para ello, recuerda cómo los americanos han intentado en balde conseguir apariencia de realidad con su famoso tecnicolor. Sin embargo, los franceses sí han logrado, en su opinión, hacer películas bellísimas en color. Por su parte, opina, los directores no prestan atención a este asunto, que es motivo de interés, sobre todo, para los profesionales de los laboratorios filmicos. Han sido, observa, más bien los químicos y los fotógrafos –de dentro y de fuera de la industria cinematográfica– quienes se han interesado más por estas técnicas. A este respecto, Martínez de la Riva ofrece el dato de que, sobre el color, se habían presentado hasta ese momento 30.000 patentes en los últimos treinta años. De todo ello se concluye que, de la misma manera que el *film* «parlante» es todavía más una curiosidad que una forma de ocio o de arte, el color en el cine se concibe en este momento como un experimento científico, más que como un elemento con auténtico carácter filmico. Por tanto, no se le ha otorgado todavía la suficiente relevancia artística.

Otro tema que aborda Martínez de la Riva tiene que ver con los decorados, sobre los que escribe en dos reportajes. En el primero de ellos, «La importancia del decorado» (13-5-1928) indica que este es uno de los elementos que más alejan al cine del teatro. Encontramos, pues, otra consideración acerca de las diferencias entre las dos artes. En nuestra opinión, este es uno de los artículos más interesantes, puesto que, tomando como base un tema general, llega a reflexiones importantes sobre la concepción estética que impulsa el séptimo arte. El decorado establece no solo matices diferentes en cuanto a la técnica, sino en cuanto a la psicología, dice el crítico. En el cine se logra con él una mayor sensación de realidad, de manera que llega a constituirse como una segunda realidad. Así, el *cinema* conecta directamente con la vida. Sin embargo, en el teatro funciona, en mayor medida, la convención, «convencionalismo», dice Martínez de la Riva:

El espectador, seducido por la acción y la convicción del diálogo, crea un decorado virtual que no existe más que en su espíritu, solamente en el tiempo, pero no en el espacio. Esto, además, tiene una gran ventaja, que es la de dejar al espectador la iniciativa para construir mentalmente el decorado que él imagina, según su propia sensibilidad, y que responda en todo a sus aspiraciones personales.

El decorado en el cinematógrafo ocupa un plano, si no superior en todas las ocasiones, igual, por lo menos, al de la acción y los intérpretes. Claro está que esto es más importante todavía en el decorado natural o «exterior» que en el de-

corado «interior» o de «estudio». El primero pasa, a veces, a ser figura central o jugar su verdadero role [*sic*]. Tal sucede con un mar encrespado, o con un cielo tormentoso.

Al hablar, en este mismo artículo, de la evolución de los decorados cinematográficos en los últimos cinco años pone énfasis en la modernidad, cuya importancia relativa al cine subraya en numerosas ocasiones a lo largo de todo el año. Sostiene que el desarrollo del uso de los decorados ha discurrido paralelamente al progreso en cuanto al empleo de las luces y a la progresiva sofisticación en relación con la interpretación de los actores. Para él, los interiores más perfectos son los rusos y los alemanes. Aprovecha, como muchas veces, para criticar la praxis española. Algunos de los directores españoles, asegura, aún no han comprendido que el decorado del cine debe ser distinto al del teatro. En este artículo destacan, por tanto, dos ideas: la reflexión acerca del espacio y el tiempo por un lado y, por otro, la importancia de conceder al decorado un significado, en muchas ocasiones, simbólico. Veamos el cierre:

Sería interminable una descripción de cuanto es preciso tener en cuenta, para lograr perfectos decorados cinematográficos. Bastará consignar que el cinematógrafo es la realidad vista sobre un ángulo artístico e intelectual, dramático o cómico. Es preciso, por tanto, dar a los decorados una significación, un sentido, hasta un simbolismo que rime con la acción y con la idea. Un decorado sabiamente dispuesto puede dar la nota misteriosa, melancólica, graciosa o trágica que la acción demande. Un rayo de sol que penetra en este decorado, transfigura idealmente todas las cosas.

Al mar, como elemento escénico, se referirá, específicamente, en «El gran “rôle” del mar en el cinematógrafo» (8-7-1928). En esta ocasión, no sitúa al cine por encima de todas las demás artes, sino, al contrario, valora mucho la dinámica del teatro y el papel del decorado en él. Otorga a este una función privilegiada, también, dentro de la película, pues puede llegar a convertirse prácticamente en el protagonista de algunas cintas. Para terminar, describe de esta manera las diferencias entre los decorados cinematográficos y teatrales:

En cinematografía todo surge del exterior. El proceso de construcción de un escenario es, por lo tanto, a la inversa que en la escena teatral. En las películas de ambiente —¿y qué película no es de ambiente, cualidad principal del cinematógrafo?— es el decorado, el decorado natural, lo que pasa a primer plano sacrificando a los personajes. En el teatro todo surge del interior; el decorado puede nacer de la acción, del diálogo, de los personajes; en cinematografía es del ambiente de donde vendrá siempre el drama.

Hasta ahora hemos mencionado algunos de los puntos que el crítico establece acerca de la relación entre cine y teatro pero, siempre, tomando este segundo en términos generales. En contrapartida, en «La “revista” teatral en el cinematógrafo» (24-6-1928), Martínez de la Riva se centra, específicamente, en un género dramático, el *music-hall*. Concretamente, se refiere a la curiosa relación que existe entre este espectáculo y el arte filmico. En este sentido, el crítico recuerda que algunos de los números del *music-hall* tienen inspiración cinematográfica, como por ejemplo, aquellos en que se representa o imita a artistas de la pantalla. Asimismo, algunos de los actores que llevaban a cabo estas representaciones eran contratados por la industria del cine. Se hace necesario recordar, en este punto, que entre los números de la revista teatral era frecuente la intercalación de fragmentos cinematográficos. Como ha quedado dicho, en los inicios del cine compartían, incluso, el mismo espacio: las salas teatrales y de espectáculos.

Todos los aspectos del cine que estamos comentando en estas páginas, a través de la opinión del crítico de *Blanco y Negro*, redundan en el carácter esencial de la estética del séptimo arte, y más concretamente, del cine de los años veinte.

Para cerrar estas consideraciones artísticas del *cinema* describiremos dos reportajes más, antes de pasar a las cuestiones relacionadas con la producción y las diferentes industrias cinematográficas. De entre estos temas destaca, sin duda, el desencanto observado en muchos de los artículos que hemos analizado, que le inspira la cinematografía española.

Muy interesante resulta el reportaje «Las ideas y las imágenes en el cinematógrafo» (25-3-1928), acerca del potencial del cine como elemento complementario de la literatura. Empieza de la siguiente manera:

Indudablemente, aunque no quieran los detractores del cinematógrafo, este constituye un mundo de expresión nueva. Y esta expresión nueva, que podría tener su precedente genealógico en aquellas palabras de Goethe: «Deberíamos hablar mucho menos y dibujar mucho más», no es que esté enfrente de la literatura, como se pretende, sino que influye en ella, prestándole su ritmo acelerado, sus imágenes deslumbrantes, su MOVIMIENTO, en fin, en tumultuosa sucesión de líneas, de ángulos y de planos.

Más adelante, recalca la importancia que está adquiriendo la imagen en la sociedad, en la que la palabra empieza a tener ya menos fuerza. Recoge, al respecto, el pensamiento de Abel Gance, su director de cine predilecto:

Nuestros actos reflejan con harta claridad nuestra psicología de superficie. El cinematógrafo, sintetizando los actos y suprimiendo las palabras, donde la verdad y la

severidad de los actos a disposición de los nuevos psicólogos, y no es este el menor de sus méritos.

En opinión de Martínez de la Riva, la imagen refleja la realidad más directamente que la palabra y, por añadidura, consigue una expresión más exacta y más bella. Asegura que, si se consigue una buena imagen cinematográfica, esta puede tener más fuerza que la imagen literaria. Como colofón, incluye palabras muy críticas contra aquellos que denuestan al cinematógrafo, quienes, en su opinión, ni lo entienden, ni lo conocen, ni se han molestado en estudiarlo y analizarlo. Hace hincapié, por último, en la universalidad del lenguaje cinematográfico y en su capacidad para tomar de cada arte, aquello que más le interesa.

Por su parte, en «La fotogenia y el tema óptico en las corridas de toros» (8-4-1928), vuelve a la idea de la importancia de la imagen sobre la palabra. Según él, si un aficionado desea sentir la emoción de una corrida de toros debe verla bien en directo o a través de la pantalla, pero no conseguirá sentir la pasión taurina por medio de la lectura literaria. Se sirve de la ocasión, también, para denunciar que nunca se ha hecho una buena película sobre toros. Los españoles, porque no tienen recursos y, los extranjeros, por su desconocimiento del mundo de la tauromaquia. Propone para llevar el tema taurino a la pantalla a Ignacio Sánchez Mejías⁷². Una de las fotografías que ilustran el artículo pertenece a la película de Martínez de la Riva, *En la tierra del sol* (1927), ya mencionada antes.

En este artículo, el crítico muestra su preocupación por los escasos recursos con los que cuenta la industria cinematográfica española. En otro, «Controversia sobre cinematografía nacional» (11-11-1928), explica las razones por las que opina que la cinematografía nacional necesita protección. Martínez de la Riva, en este sentido, exige como solución la inversión de capital en esta industria y protección estatal para el cine español.

No es este el primer artículo en el que Martínez de la Riva reclama protección para la industria filmica española a las autoridades gubernamentales. En unos de los primeros artículos que publica, «Cinematografía europea y americana» (26-2-1928), establece precisamente la protección como una de las principales diferencias existentes entre la cinematografía española y las extranjeras. Mientras que en otros países ya existen, en los años veinte, algunas medidas para proteger su industria, España se encuentra «sin organización comercial, sin elementos productores, sin garantías para el capital, sin orientación fija». En

⁷² Martínez de la Riva no aclara si propone a Ignacio Sánchez Mejías como tema, como guionista, como director o como actor protagonista.

Inglaterra, explica, se habían aprobado ya leyes que regulaban la importación de películas extranjeras de acuerdo con la exportación nacional y, en lo tocante a las primeras, se habían tomado ya medidas arancelarias. En Francia, existía la propuesta de que, por un número determinado de películas americanas, era obligado aceptar una serie de películas francesas. Y esto es lo que quiere este crítico para España. Los profesionales españoles, aduce, deben viajar a estos países para aprender mucho todavía. Exige, igualmente, la mejora de los estudios cinematográficos, aunque es consciente de que no es el momento adecuado para acometer este proyecto, pero opina que será necesario dedicar recursos a ello en el futuro. En este mismo artículo, indica que la única manera de hacer buen cine es dejando fuera todos los elementos mediocres. En consecuencia, es necesario seleccionar bien a los directores y a los intérpretes y no hacer «superproducciones» que no pueden competir en el mercado. No debe estar todo centrado en intereses comerciales, sino que hay que tener en gran consideración los aspectos artísticos, es decir, hay que saber conjugar la industria con el arte. En alguna ocasión, Martínez de la Riva expresa su deseo de que sus artículos puedan servir de ejemplo o guía para lograr mejores resultados en la praxis filmica.

Para él, el cine es un elemento privilegiado de propaganda, de promoción de un país allende sus fronteras. Es la representación del espíritu de los pueblos, premisa bajo la cual escribe varios artículos dedicados a figuras históricas sobre las que se han hecho ya películas: Napoleón, Juana de Arco o Goya. Al filme *Napoleón* (1927) se refiere en muchas ocasiones a lo largo de todo el año 1928, dada su predilección por Abel Gance, director de la famosa cinta.

Cuando aborda las películas que se han hecho sobre el pintor español en «Goya y la visión dieciochesca en el cinematógrafo» (15-4-1928)⁷³, redunda en la idea de la pobreza de nuestra industria cinematográfica. Quizá, indica, para lograr un buen resultado habría que hacer un filme al estilo americano, pero España está muy lejos en ese momento de contar con los recursos del cine estadounidense. Martínez de la Riva aduce que, si no se está seguro de que se vaya a hacer bien, es mejor que no se haga, pues en ello está en juego el prestigio de la historia y el arte españoles.

El déficit de calidad y de recursos que Martínez de la Riva va denunciando en muchos de sus artículos tiene relación también con los cineastas. En el artículo que sobre ellos escribe, «Directores y “metteurs”» (12-8-1928), critica a los realizadores españoles que

⁷³ La publicación de este artículo coincide con el centenario de la muerte de Goya (15 de abril de 1828).

no son conscientes de que su responsabilidad es mayor que la de un director de escena, puesto que su trabajo puede verlo el mundo entero. En palabras del crítico:

Esto, quizá, no esté muy claro para esos directores que en España, desgraciadamente, pululan, y para quienes la única cualidad precisa es la intuición. Maravillosa palabra, con la que tratan de encubrir su escasa cultura artística y su falta absoluta de conocimientos cinematográficos. Palabra fatídica que ha sido la causa de que el cinematógrafo en España vaya a la zaga del resto del mundo. Somos intuitivos. Es esta una de las grandes virtudes de la raza. No necesitamos estudiar, ni viajar, ni aprender. Nos basta con la intuición.

Comenta también de ellos que solamente utilizan como base de inspiración obras consagradas y que no crean guiones originales. Más adelante, hace un repaso por las trayectorias de algunos de los grandes directores extranjeros como Abel Gance, Rex Ingram, Fritz Lang y David Griffith.

Como conclusión, los artículos de Martínez de la Riva nos llevan a una serie de cuestiones básicas: El cine es un nuevo arte –todavía se siente así en estos años– y por ello es necesario contar, de una manera sencilla, los secretos de su discurso particular, de forma que pueda servir de información y reflexión, más allá de la pura técnica, a los profanos que solo conocen el cine como diversión. Queda claro que el *cinema* es ya, en el momento en que se escriben estos artículos, una forma de ocio y no una mera curiosidad científica. Muchos lo consideran, como es natural, una forma de arte, que combina procedimientos y recursos de otras artes como el teatro.

Por otra parte, el crítico hace hincapié en las diferencias existentes entre este y el cine en cuanto a la interpretación, la dirección y la caracterización. Defiende, asimismo, que el *cinema* es el arte que posee un lenguaje más universal y que el público acude a él, sobre todo, como medio para experimentar emociones, mientras que este no siente, sin embargo, demasiado interés por los procedimientos que lo hacen posible.

A su vez, casi todas las apreciaciones de Martínez de la Riva, tienen que ver con el cine mudo, aunque también se refiere al cine sonoro y al *film* «parlante».

Por otro lado, la imagen empieza a tener un valor más fuerte que la palabra, en opinión de Martínez de la Riva. Es esta una característica que va cobrando más energía e importancia en la configuración cultural del período y que se extiende hasta el momento actual, en que se puede decir que tenemos una concepción del mundo más visual que hace un siglo.

Además, el crítico suele partir de un tema filmico concreto, práctico en muchos casos, para hacer una reflexión de mayor envergadura psicológica, filosófica o estética. Asimis-

mo, se pone de relieve el carácter de modernidad que supone el cinematógrafo para el arte en general y para la sociedad y su capacidad para ser portavoz del espíritu de un país.

En otro orden de cosas, se encuentran en estas páginas numerosos puntos de crítica negativa hacia la cinematografía española, que se encuentra en desventaja con respecto al resto de la europea y de la americana, en cuanto a la técnica, la producción y el aparato industrial. Sin embargo, en ocasiones, se comentan los aciertos de algunas películas españolas o el buen hacer de diversos directores españoles, pero esto no es frecuente. Por el contrario, se observa una preponderancia de ejemplos extranjeros: películas, directores y actores, tanto en la información como en las fotografías, aunque en mayor número del cine estadounidense que del europeo.

Por último, la prosa de Martínez de la Riva es sencilla, clara y directa, con ocasionales rasgos de humor al exponer sus comentarios y un predominante tono subjetivo, que queda compensado con la abundancia de datos que ofrece.

En resumen, consideramos que, por medio del análisis de los artículos cinematográficos publicados en el año 1928 en el semanario, es posible entrever y deducir la relación existente entre el cine y el público de la época, así como establecer, de modo panorámico, el interés periodístico que representa el tema cinematográfico en una revista ilustrada de información general como *Blanco y Negro*.

CAPÍTULO 3. LAS NOVELAS CINEMATOGRAFICAS

Las novelas cinematográficas son relatos que narran el argumento de una película, frecuentemente ilustradas por fotografías de los propios filmes. En este capítulo, nos ocuparemos de estudiar la importancia de este interesante fenómeno cultural, con especial atención a aquellas publicadas en el primer tercio del siglo XX en España. Para ello, lo hemos dividido en dos bloques, el primero de los cuales se centra en la aproximación a la historia de este género, que comienza en los catálogos de las primeras productoras cinematográficas y se desarrolla en la prensa y en las colecciones de novela breve. Comenzaremos abordando el desarrollo del fenómeno en países como Estados Unidos y Francia y, posteriormente, prestaremos especial atención a la relevancia de este tipo de textos en la España del período mencionado. Seguidamente, ahondaremos en sus antecedentes e influencias literarias, estableciendo la relación comparativa entre las novelas cinematográficas y la literatura de cordel y de folletín.

Por otro lado, en el segundo bloque nos ocupamos de ofrecer el contexto teórico que afecta a este tipo de manifestación editorial, denominada más generalmente como «novelización» o «novelización filmica», términos frecuentes con los que nos referiremos a las novelas cinematográficas. Plantearemos, por tanto, una propuesta de clasificación de los distintos tipos de novelizaciones de películas existentes, que analizaremos a la luz de las diferentes –y aún escasas– perspectivas teóricas que han analizado esta narrativa en los últimos años. Finalmente, señalaremos sus funciones principales que demostrarán, junto a los elementos anteriormente mencionados, la necesidad de tener en cuenta esta manifestación filmo-literaria –tan largamente abandonada o ninguneada por parte de la crítica–, como objeto de estudio crucial en el seno de diferentes campos de investigación, como la historia del cine, de la literatura y del periodismo; la teoría sobre la adaptación; y la historia y la teoría de la cultura, entre otras ramas del saber.

En este capítulo, adoptaremos una postura más abarcadora, en tanto que haremos constantes referencias a novelizaciones de otros países y a textos actuales, lo que nos permite hacernos una idea mucho más completa de nuestro objeto de estudio particular, las novelas cinematográficas publicadas en *Blanco y Negro* entre los años 1919 y 1936, que describiremos en profundidad en el capítulo 4.

3.1. Aproximación histórica

3.1.1. El inicio de un género: La protonovelización

Debemos situar los orígenes de las novelas cinematográficas en los catálogos de películas que las primeras productoras cinematográficas editaban para mostrar sus productos

a los distribuidores y exhibidores filmicos. En ellos aparecían todos los datos fundamentales relativos a la compra-venta de los diferentes lotes de películas: el número del *film*, el título, el metraje y el precio. Sin embargo, los empresarios del cine pronto se dieron cuenta de que la inclusión de fotografías —o fotogramas— de las películas, así como la descripción del argumento, resultarían no solo de gran utilidad para la elección de unas frente a otras, sino también un sugerente anzuelo publicitario. Como es lógico, no todos los títulos están acompañados por descripciones sinópticas o fotografías, pues los listados de cada ejemplar resultan muy extensos.

La diferente presentación de estos contenidos e imágenes tiene implicaciones diversas en relación con el germen de la novelización fílmica y se halla en la base de la explicación de su evolución. En algunas páginas de los catálogos, se presenta únicamente la relación de títulos de filmes con los diferentes datos que los definen (Fig. 9)⁷⁴; en otras, se incluyen fotografías con un escueto pie de foto que define la escena o aclara las condiciones de venta (Fig. 10) y, finalmente, las más interesantes son aquellas en que se insertan las fotografías correspondientes con una descripción sucinta del argumento (Fig. 11).

FILMS ET CINEMATOGRAPHES PATHÉ				
CHRONOLOGIQUE	N°	TITULOS DE LOS SUJETOS	METRAJE	PRECIO
<i>Basile</i> ...	432	Panorama de la orilla izquierda.	40	60. »
<i>Basile</i> ...	433	Muelle de las Naciones, Pabellones Extranjeros.	30	45. »
<i>Basile</i> ...	434	Panorama sacado desde el "Trottoir roulant" n° 1.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	435	El "Trottoir roulant" en marcha.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	436	Pabellón de Argelia.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	437	Pabellón de Marruecos.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	438	Pabellón de la navegación comercial.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	439	Avenida de Wanda II.	25	37.50
<i>Basile</i> ...	440	Explanada de los Invalides.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	441	Aspecto del Champ de Mars.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	442	Vista sacada desde el pie de la Torre Eiffel.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	443	Otra parte del Champ-de-Mars.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	444	Toma de la mina y metalúrgica.	20	30. »
Aldea Suiza				
<i>Basile</i> ...	445	1° La calle de la Aldea.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	446	2° En la montaña.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	447	3° Puesto federal.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	448	4° La Plaza de la Aldea.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	449	Puerto móvil de Túnez.	25	37.50
<i>Basile</i> ...	450	Plaza principal de Túnez.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	451	Los Acorazados "St-Louis y Gaudin" entrando en el puerto de Túnez.	25	37.50
<i>Basile</i> ...	452	Panorama de Constantiná.	15	22.50
<i>Basile</i> ...	453	Japoneses tomando el té.	15	22.50
<i>Basile</i> ...	454	Calle en Canton.	35	52.50
<i>Basile</i> ...	455	Plaza en Yokohama.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	456	Calle en Tokio.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	457	Barco salvavidas.	25	37.50
<i>Basile</i> ...	458	Caballo nadando.	25	37.50
<i>Basile</i> ...	459	Calle en Agra.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	460	Mercado en Agra.	20	30. »
<i>Basile</i> ...	461	Fascinadores de serpientes.	15	22.50

El metraje indicado al lado de cada vista es aproximativo.

Fig. 9. Página 15 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904

⁷⁴ Los siguientes ejemplos pertenecen a la versión española de uno de los catálogos de la casa Pathé Frères de París y se corresponde con el número de octubre de 1904. En esta ocasión, para que puedan observarse bien todos los detalles y leer con claridad los resúmenes argumentales de los catálogos mencionados, incluimos también estas cuatro figuras en el Apéndice (A20, A21, A22, A23). Asimismo, adjuntamos en el Apéndice las descripciones de las películas *Christus* (1916) y *La dixième Symphonie* (1918) —noveladas también en *Blanco y Negro*— en sendos catálogos de Pathé de los años 1927 y 1926, respectivamente (Figs. A24 y A25).

FILMS ET CINEMATOGRAPHES PATHÉ 17

CODIGO biográfico	Nº	TITULOS DE LOS SEJETOS	Long.	Precio
<i>Aqueduc</i> ...	1087	Cascadas del Reno en Schaffhouse.....	40	60. »
<i>Aqueduc</i> ...	1088	Una calle en Francfort.....	25	37.50
<i>Aré</i>	1097	La pequeña lugareña.....	20	39. »
				
Escena infantil.				
<i>Arunde</i> ...	1108	Zorro y conejos.....	20	30. »
<i>Arunde</i> ...	1109	Un drama en el aire.....	60	90. »
				
Esta vista se vende con un suplemento de 2 francos neto, la parte relativa á la explosión siendo iluminada.				
<i>Arpet</i> ...	1110	Llegada y salida de un tren.....	40	60. »
<i>Arpet</i> ...	1121	Ascensión del Monte Pilatos.....	150	225. »
<i>Arpet</i> ...	1124	Barcelona! — Parque al crepúsculo.....	40	60. »
Vista panorámica del más gracioso efecto. Recomendado.				



El metraje indicado al lado de cada vista es aproximativo.

Fig. 10. Página 17 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904

FILMS ET CINEMATOGRAPHES PATHÉ 21

2^{da} SERIE

Escenas cómicas

CODIGO biográfico	Nº	TITULOS DE LOS SEJETOS	Long.	Precio
<i>Albo</i>	365	Sueño y Realidad.....	15	22.50
<i>Alpo</i>	367	Lo que se ve desde mi sexto piso.....	40	60. »
				
Un buen viejo, con ayuda de un telescopio trata de penetrar los secretos íntimos de sus vecinos, haciendo aprovechar de sus descubrimientos á los espectadores.				
<i>Albo</i>	371	Una discusión política.....	15	22.50
				

El metraje indicado al lado de cada vista es aproximativo.

Fig. 11. Página 21 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904

El resumen explicativo que se muestra en la figura 11 se ciñe al contenido de la película y hace referencia a los espectadores, quizá para hacer notar al distribuidor el interés del *film* para sus futuros clientes: «Un buen viejo, con ayuda de un telesco-

pio trata de penetrar los secretos íntimos de sus vecinos, haciendo aprovechar de sus descubrimientos a los espectadores». En ocasiones, en una misma página se mezclan los títulos que van acompañados por un texto descriptivo, pero sin fotografía, junto a aquellos cuya descripción la constituye únicamente el propio cliché fotográfico (Fig. 12).

FILMS ET CINEMATOGRAPHES PATHÉ				
CODIGO breveté	Nº	TITULOS DE LOS SEÑETOS	MINUTOS	PRECIO
		Des ladrones se disponen à robar en una propiedad. Dos policas entran y tratan de detenerlos persiguiéndolos por todas partes no consiguiendo.		
Chai	610	La casa está abierta.....	15	22.50
		Escena humorística representando una pobre vieja luchando contra las chinchas de las que no puede deshacerse.		
Chanson ..	618	Pena de amor.....	15	22.50
				
Chant.....	619	Idilio bajo un túnel.....	15	22.50
				
Chant.....	622	En casa del fotógrafo.....	20	30. »

Fig. 12. Página 24 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904

Las sinopsis argumentales presentan distintas extensiones, pero casi siempre un estilo similar, que se caracteriza por su sencillez, dinamismo y capacidad de atracción y, al mismo tiempo, manifiesta evidentes connotaciones publicitarias, para atraer la atención sobre determinadas películas. Un ejemplo claro de ello lo encontramos en la descripción de la película *¡Escóndase, que viene la Señora!*, cuyo título se incluye en la versión española del catálogo de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904 (Fig. 13):

Un criado hace el amor a una criada que está lavando la ropa; para deshacerse de él le manda a buscar dos cubos de agua. En este intermedio se presenta un joven enamorado que ofrece a la chica un ramo de flores.

Se oye ruido de pasos ¡es la Señora! ¿Dónde esconderse? Ningún sitio mejor que dentro del barreño de colar.

Hasta aquí todo va bien, pero en esto llega el criado que ignorante de todo vacía los dos cubos dentro del barreño.

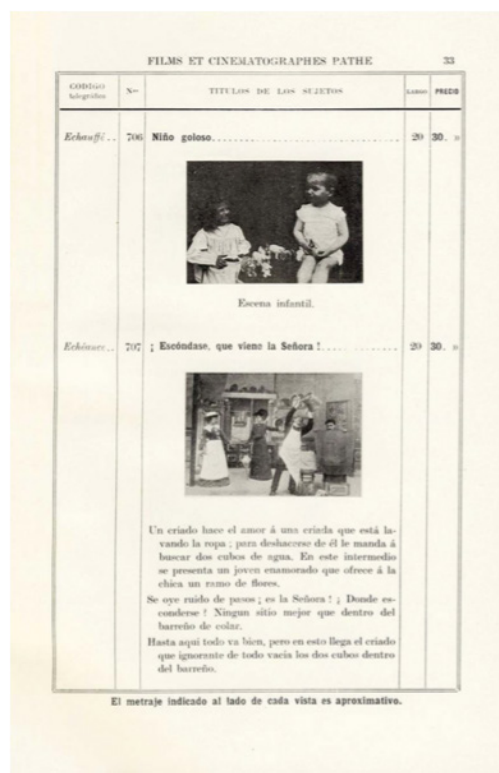


Fig. 13. Página 33 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904

Como vemos, las descripciones de este tipo no resultan nada complejas, puesto que se refieren a obras artísticas de escasas aristas intelectuales o estéticas, pues estamos, todavía, en el período de la cinematografía de atracciones. Sin embargo, vibra en ellas un mínimo trasfondo literario, vinculado no solamente a la fábula⁷⁵ narrada en los filmes, sino al estilo del redactor. Es decir, expresiones como «se oye ruido de pasos» aluden a elementos que se presuponen en la película, pero que en rigor no están presentes, por la naturaleza silente de esta. Con esto queremos decir que los autores de estos breves textos explicativos presentes en los catálogos se dejan llevar ya por las posibilidades literarias que, más tarde, despuntarán paulatinamente y desembocarán en la novelización fílmica, con relatos plenamente literarios que aún mantienen, en muchos casos, la función fundamental de estas sinopsis: llamar la atención sobre las películas que se proyectan o se van a proyectar en las salas de cine. En el caso que estamos comentando, el párrafo central resulta muy revelador, pues pone en marcha recursos típicos de la narración de historias —presentes ya en la tradición oral— que se manifiestan en el contar literario. Ello se muestra, por ejemplo, en el ritmo establecido

⁷⁵ Sobre los resúmenes argumentales que describen películas de no ficción, véase el estudio de Kessler (2006).

entre las frases «se oye ruido de pasos» y «¡es la Señora!», con el que el autor –inconscientemente– efectúa una pausa destinada a obrar un efecto sorpresivo en el lector; o en la inclusión de la voz opinativa o explicativa del autor, que se adivina en «hasta aquí todo va bien».

André Gaudreault y Philippe Marion otorgan a estos textos la categoría de «funcionales», en tanto que

la préoccupation du catalogueur de l'époque de la «cinématographie-attraction» (que l'on situe entre 1895 et 1908) est de donner à l'acheteur potentiel une idée de la vue mise en vente. Il ne s'agit pas, pour lui, de produire un texte qui aurait une valeur en soi. Le descriptif doit en effet serrer au plus près, par le truchement du langage verbal, le *contenu* et l'*esprit* de la vue (2005: 122).

En este sentido, los textos funcionan como una «traducción» de los filmes, lo que obliga a los catalogadores a

imaginer en quelque sorte des équivalents scripturaux de données purement iconiques. L'écrit et le filmique étant deux véhicules sémiotiques franchement hétérogènes, on pourrait arguer que les catalogueurs de la cinématographie-attraction, en ignorant la barrière des espèces médiatiques, ont été victimes d'une certaine forme de naïveté (Gaudreault y Marion, 2005: 122).

Como comentábamos más arriba, con el tiempo estas breves sinopsis irán desarrollando un estilo cada vez más literario, hasta fructificar en las novelizaciones de plenas facultades artísticas. Así lo han observado, también, estos investigadores:

L'exercice de rédaction ne consisterait plus, dès lors, en une simple *traduction*; il doit dorénavant se présenter comme une *transposition*, voire une *adaptation* du contenu du film dans le média scriptural d'arrivée, en respectant celui-ci et ses principes (2005: 123).

Pero hasta alcanzar dicho estadio de desarrollo, estas incipientes novelizaciones o, como las denominan los citados estudiosos, protonovelizaciones, se definen por un marcado «mimétisme stylistique et informationnel: le texte ne dit rien de plus que ce qu'il y a dans la vue» (Gaudreault y Marion, 2005:123), pues los catálogos están concebidos para servir como «auxiliares de venta» (Gaudreault y Marion, 2004: 44) y no como continente de obras literarias. Para lograr sus propósitos comerciales, deben mostrar su filiación con el texto de partida, es decir, con las películas, con lo que se establece una primera diferenciación entre la novelización propiamente dicha y estas descripciones protonovelizadoras de los catálogos de los primeros fabricantes cinematográficos pues,

como veremos en el apartado dedicado a la teoría de la novelización filmica, esta suele ocultar su parentesco con los filmes de partida. En este sentido, Gaudreault y Marion señalan que, mientras que las sinopsis de los catalogadores establecen con las obras de base una relación de complementariedad, las novelizaciones manifiestan una de orden simétrico (2004: 44). Esto quiere decir que las primeras mantienen una categoría subsidiaria con respecto a las películas, lo que no ocurre con las segundas o, al menos, no siempre, como es el caso de las de calidad literaria y no de aquellas con meras aspiraciones publicitarias. Esa condición subrogada de los textos de los catálogos consolida la idea de que

au contraire du texte produit lors d'un processus de novellisation, le descriptif de catalogue n'a donc pas de valeur *per se*. Il vaut pour autre chose que ce qu'il *est*, il vaut pour ce qu'il *représente*... Et c'est vraiment le cas de le dire: ces textes sont les *représentants scripturaux* de textes *filmiques*. On ne cherche en effet pas à vendre des textes de catalogue, on cherche à vendre les «textes» filmiques que ces textes de catalogue «représentent» (Gaudreault y Marion, 2004: 44).

Como decimos, este tipo de textos evidencia su relación con las películas –en algunos de ellos, incluso, el redactor recomienda la compra del *film* que narra–, también mediante el estilo. Los catalogadores, a diferencia de los novelizadores posteriores –que trabajan a partir de este tipo de resúmenes argumentales suministrados por las productoras–, presumiblemente han visionado el material filmico, de modo que sus descripciones son la transposición escritural de las propias películas. Una de las consecuencias que se desprenden de este proceso de trabajo es que se convierte en texto, no solamente el contenido de estas, sino el ritmo y el lenguaje cinematográficos. Explican Gaudreault y Marion a este respecto:

On note une accumulation d'actions énoncées brièvement, à la queue leu leu, de façon lacunaire, sur un mode où la fébrilité ne le cède en rien à la rapidité, comme si l'on avait voulu *traduire*, par la facture du texte, si ce n'est sa «fracture», le rythme saccadé de l'action, comme si l'on avait cherché à traduire, par ces saccades, le génie cinétique du cinématographe lui-même: des phrases incomplètes et segmentées, des micro-séquences verbales s'enchaînant les unes à la suite des autres, sans véritable articulation, des points-virgules servant de ponctuation, etc. En décrivant de la sorte *un film*, le catalogueur de la cinématographie-attraction en vient, finalement, à décrire *le film*, le film dans son «essence», si l'on peut dire, dans sa fascinante nouveauté médiatique. D'où l'écriture syncopée, le style heurté, la prosodie saccadée et télégraphique, autant de caractéristiques qui ont fait les beaux jours du cinématographe, selon plusieurs commentateurs de l'époque (2005: 125).

A pesar de su básica naturaleza telegráfica y deíctica, los textos de los catálogos pueden ser capaces de producir efectos literarios (Gaureault y Marion, 2004: 44), como

se intuye en el ejemplo que hemos comentado y como acaba haciéndose efectivo con el avance del tiempo⁷⁶. De hecho, en los albores de los años diez, los redactores van tomando distancia con respecto al texto de origen y ya no se limitan únicamente a describir lacónicamente los productos filmicos, sino que comienzan a poner en valor los elementos dramáticos de estos, es decir, empiezan a dramatizar las sinopsis argumentales (Gaureault y Marion, 2005: 132).

A pesar de su naturaleza y propósitos distintos, protonovelización y novelización comparten algunos rasgos comunes. En primer lugar, coinciden en su esencia más inmediata, pues la primera «est une pratique de «transmédialisation» qui partage avec la novellisation le principe de la transformation d'un text *iconique* en texte *scriptural* et qui remonte aux tout premiers temps du cinéma» (Gaureault y Marion, 2004: 41). Por ello, podemos considerar las descripciones de los catálogos como «une forme *faible* de novellisation, qui rend bien compte, [...], de la fibre intermédiaire sur laquelle repose toute forme de novellisation (que celle-ci soit entendue au sens fort ou au sens faible)» (44).

Por otro lado, este conjunto de textos revelan únicamente el contenido filmico, al tiempo que rechazan la descripción de las imágenes que acompañan —cuando se da el caso— en similitud con lo que, con mayor frecuencia, ocurre en la novelización. En este sentido, ambas prácticas coinciden en el desaprovechamiento de sus posibilidades ecfrásticas. Ello redundará, como afirma Baetens (2004: 244), en un silenciamiento de lo visual, en el caso de las novelizaciones, que las descripciones de los catalogadores asumirían también en cuanto a su relación con la imagen fotográfica adjunta a ellos. Este criterio no sería válido, sin embargo, cuando hablamos de sus vínculos con las imágenes del propio *film*, esto es, con la película en sí misma.

Otro punto común entre ambas manifestaciones textuales reside en sus objetivos comerciales. Igual que los catálogos, las novelizaciones posteriores ejercerán funciones de promoción de las películas. Otras, sin embargo, tendrán carácter estrictamente literario. Las similitudes entre las sinopsis y las novelizaciones comerciales se estrechan en torno a tres elementos fundamentales, que apuntalan la teoría de Baetens, con respecto a estas últimas. Para él, como explicaremos en profundidad más adelante, la novelización es paradigma de anti-adaptación, anti-remediación y anti-literatura. Si se sigue esta aproximación teórica se pueden establecer las concomitancias entre ambos productos, en tanto

⁷⁶ Puede darse el caso, también, de que en una misma página convivan textos extremadamente básicos, hasta el punto de que parecen más bien pies de fotografía, con otros más desarrollados.

que, como textos de vocación comercial, las descripciones de los catálogos de los primeros años del cinematógrafo tampoco buscan convertirse en adaptaciones de las películas, ni suponen un auténtico paso de un medio a otro, ni buscan entrar en la historia de la literatura.

3.1.2. Las primeras novelas cinematográficas: Estados Unidos y Francia

Como explicábamos en el apartado anterior, las descripciones argumentales de películas incluidas en los catálogos cinematográficos de los primeros productores fueron paulatinamente adquiriendo un mayor grado de literaturización. Resulta lógica la evolución en este sentido, al correr paralela al propio desarrollo evolutivo del cine de los primeros tiempos, cuyo hito fundamental es el paso del «cine de atracciones» al «cine narrativo» en los años diez del siglo XX. Esta transformación del nuevo medio hacia la madurez estética se vio acompañada de la publicación en la prensa de novelas cinematográficas, es decir, de los argumentos novelizados de los éxitos cinematográficos del momento, frecuentemente ilustrados con fotografías de las películas narradas. La idea no surgió en el seno del periodismo –aunque pronto se benefició de ella–, sino de las productoras cinematográficas, que vieron en la difusión de estos textos y materiales fotográficos una oportunidad eficaz de promocionar sus filmes.

Según Ben Singer, el primer productor que puso en práctica este método de amplitud mercadotécnica fue J. Stuart Blackton, co-fundador y presidente de una de las compañías que, en los primeros años del cine, dominaban el mercado filmico estadounidense, la Vitagraph:

J. Stuart Blackton, Vitagraph's co-founder and president, was first to implement the tie-in idea. In February, 1911, he launched *The Motion Picture Story Magazine*, which has the distinction of being America's first movie fan magazine. Published monthly out of Brooklyn, each issue contained as many as twenty (but usually around fifteen) «photoplay stories», running about ten pages apiece including numerous movie-still illustrations. For the first six months, the magazine did not identify the studios that produced the films being «storyized», no doubt because Blackton was reluctant to promote Vitagraph's competitors. It ultimately became clear that the magazine only published stories based on films released by The General Film Co. (the Motion Picture Patents Company's distribution arm) (1993: 492).

No sabemos si a Blackton pudieron influirle los textos de los catálogos filmicos pero, lo que sí está claro, es que fue capaz de entrever el potencial publicitario de la publicación de pequeñas narraciones basadas en los argumentos de películas. Por esta razón, solo se publicaban en su revista, *The Motion Picture Story Magazine*, versiones de películas del

trust del que la Vitagraph formaba parte, la Motion Picture Patents Company, del que hemos hablado en el primer capítulo de este trabajo. Sin duda, la edición de textos con apoyo fotográfico acaparó la atención de multitud de lectores que, atraídos por los contenidos y la fuerza de las imágenes, llenaron las salas de cine norteamericanas. La prueba es que esta revista y aquellas que imitaron su modelo fueron todo un éxito.

Cuatro años después de su fundación, en 1915 avanza en su concepción para convertirse en una publicación de carácter más general y más orientada a otro tipo de informaciones que interesan a los aficionados al cine. Por ello, modifica su nombre por el de *The Motion Picture Magazine* restando, así, el peso que las novelas cinematográficas⁷⁷ habían tenido en los inicios de la revista y prestando una mayor atención a otro tipo de contenidos, como la crónica rosa de las estrellas del celuloide. Con el tiempo, de las veinte novelizaciones que publicaba en 1911 pasó a tres o cuatro por ejemplar en 1918 y a tan solo una o dos en los años veinte (Singer, 1993: 492).

Pronto surgieron otras muchas publicaciones a imitación de esta que incluían diversas narraciones de películas en cada uno de sus números, como *Photoplay* (1911), *Movie Pictorial* (1913), *Moving Picture Stories Magazine*⁷⁸ (1913) o *Motion Picture Classic* (1915). La primera de ellas, *Photoplay*⁷⁹, se convertirá en una de las más populares, influyentes y de mayor duración del primer tercio del siglo XX en Estados Unidos⁸⁰. Fundada en 1911 en Chicago, en un primer momento fue concebida como una publicación destinada exclusivamente a la incorporación de novelas cinematográficas⁸¹. En cada uno de sus ejemplares se reunían hasta un total de doce, siempre basadas en películas de los estudios independientes, al contrario que su competidora, la pionera *The Motion Picture Magazine* (Singer, 1993: 493).

No todas las revistas fueron puestas en circulación por parte de las productoras cinematográficas, sino que empresarios del mundo editorial y periodístico se sumaron al fenómeno de publicación de novelizaciones filmicas. Es el caso de Frank Tousey, prolífico

⁷⁷ *Movie fiction-tie ins* es uno de los términos más utilizados por la crítica anglosajona para referirse a este tipo de textos. Sobre las diferentes denominaciones en los distintos ámbitos culturales nacionales hablaremos en detalle en el apartado dedicado a la teoría de la novelización.

⁷⁸ No debe confundirse esta publicación con la ya mencionada *The Motion Picture Story Magazine* que, en algunos números, salió con el nombre de *The Moving Picture Story Magazine*, como indica Singer (1993: 493).

⁷⁹ Véase la figura A26 del Apéndice.

⁸⁰ Sobre la historia de las revistas especializadas en contenidos cinematográficos en Norteamérica, en los inicios del siglo XX, véase Koszarski (1990), Levin (1991), Fuller (1997), McLean (2003), Slide (2010) y Abel (2006).

⁸¹ Véase la figura A27 del Apéndice.

editor de revistas baratas de ficción popular y responsable de la citada *Moving Picture Stories Magazine* que es, quizá, la que mayor número de textos de este tipo acogió en sus páginas, unas cinco mil novelas entre los años 1913 y 1929, con periodicidad semanal. También los diarios de información general se lanzaron a la publicación de novelas cinematográficas, como *The Chicago Sun Tribune* o *Record-Herald* –también de esta ciudad–, lo que desembocó en una fructífera colaboración entre las casas productoras y los grupos periodísticos, cuyo mayor exponente lo encontramos en la unión formada por los periódicos de Hearst y la filial norteamericana de Pathé (Fig. 14) (494).



Fig. 14. Publicidad de la alianza entre la productora Pathé y el grupo periodístico de Hearst (*The Moving Picture World*, 28-2-1914)⁸²

Uno de los factores que supusieron un impulso importante para el éxito y difusión de las novelas cinematográficas en los primeros años está relacionado con el nacimiento del serial cinematográfico. Su estrategia basada en la continuidad de las historias en entregas sucesivas, que desemboca en la fidelización del espectador se traspasará a la novelización de esos filmes de episodios, produciendo análogos efectos en los lectores que, ahora sí, masivamente, pudieron acceder a las historias noveladas de las películas.

La publicación seriada de las películas de episodios resultó altamente beneficiosa para las alianzas creadas entre las productoras y la prensa. Ya el considerado primer serial de la historia del cine, *What Happened to Mary?* (1912) fue novelizado secuencialmente en la revista femenina *The Ladies' World*, de manera que coincidieran el estreno de los episodios con la aparición de los capítulos en la publicación. Les siguieron *The Adventures of Kathlyn* (1913) cuya publicación, nacida de la colaboración entre el productor Selig y *The Chicago Tribune*, se inició en enero de 1914 y duró seis meses y *The Perils of Pauline* (1914), narrada en los periódicos de Hearst. Como afirma Singer, prácticamen-

⁸² (apud Singer, 1993: 494).

te todos los seriales americanos anteriores a 1917 dispusieron de sus correspondientes novelizaciones (1993: 494)⁸³. Con ello, este tipo de textos adquirió una distribución de proporciones masivas en estados Unidos. Explica al respecto Singer:

Serial tie-ins appeared in about fifty to one hundred newspapers across the country [...]. For a few years, serial tie-ins were everywhere: in 1915, six of the seven New York newspapers with a circulation over 150.000 were featuring tie-ins in their daily or Sunday editions, or both, and in Boston, each of the four major newspapers carried them. This practice exploded earlier boundaries of publicity in the cinema. According to Pathé, twenty million people a week read the *Perils of Pauline* tie-in. Considering the size of Hearst network, as well as the array of smaller newspapers that probably picked up the syndicated tie-in, that figure might not have been too gross an exaggeration (at least, of the number of potential readers). In the theatres, lobby posters, slides and titles appended to the serial episodes all encouraged spectators to read the tie-in in their local paper (1993: 494-495).

Todos los implicados ganaban: los dueños de los periódicos y los productores, cuyas películas, hasta la fecha, no habían recibido una publicidad de ámbito tan masivo. Aún así, la novelización de los seriales no duró mucho: «For all its tremendous exposure, the heyday of the serial tie-in was quite brief; they had all but disappeared by 1918» (Singer, 1993: 495). A ello quizá contribuyó el hecho de que, si bien en un primer momento los productores cedían los argumentos a los periódicos sin ningún coste, con el fin de recibir, a cambio, publicidad gratuita, pronto descubrieron que esto no se cumplía, más bien al contrario, los precios para la inserción de las novelizaciones se incrementaban y, además, los editores cobraban un porcentaje de lo recaudado en la taquilla. Esto, unido a otros factores, como el hecho de que los propietarios de los *films* empezaran a creer que su lectura tendría efectos adversos sobre los beneficios –al poder conocer los lectores las historias de antemano– inició el declive de la publicación de novelas cinematográficas en Norteamérica (Singer, 1993: 495).

Aunque el canal primordial para su difusión en este país fue la prensa, este tipo de narraciones se publicaron también en formato de libro, cuyo mercado estuvo dominado, fundamentalmente, por las editoriales Grosset & Dunlap y A. L. Burt Company hasta los años treinta.

⁸³ Este crítico aporta en su estudio un listado de los seriales novelizados en la prensa norteamericana, entre los años 1913-1918 (1993: 500-501). Por otro lado, para conocer la historia del serial cinematográfico, así como los títulos de esta filmografía específica hasta la segunda mitad del siglo XX, acúdase a los importantes trabajos de Lahue (1964) y Lacassin (1994 [1972]), así como a los estudios de Canjels (2011) y Dall'Asta (2011), entre otros.

Por su parte, la vertiente francesa de este fenómeno mostró también una gran vitalidad. Sus orígenes se han vinculado tradicionalmente con la novelización de seriales como *Les Mystères de New York*, el primero lanzado en Francia en diciembre de 1915, que supone la versión del norteamericano *The Exploits of Elaine* (1914), realizado por la filial de Pathé en Estados Unidos. Los diferentes capítulos fueron publicados en el diario *Le Matin* de París a cargo de la pluma del célebre folletinista Pierre Decourcelle. Sin embargo, Alain Carou sitúa el inicio de esta práctica en Francia unos años antes, con la edición de programas ilustrados y folletos que se vendían en las salas de cine:

En second lieu, l'impression de récits de films ne commence pas en 1915. Dès 1910, des salles de cinema distribuent des programmes illustrés racontant les films puis, pour accompagner les longs métrages, des brochures réalisées par les sociétés de production elles-mêmes. Un programme accompagné de la brochure du grand film paraît coûter en général trente à trente-cinq centimes, soit le montant d'un ticket bon marché: un coût supplémentaire somme toute raisonnable pour une sortie en famille. Les brochures contiennent de véritables nouvelles d'une dizaine ou d'une vingtaine de pages, dont la richesse des illustrations sera rarement surpassé ensuite [...]. La diffusion de ces brochures est difficile à évaluer, mais Calmann-Lévy, l'éditeur d'Alexandre Dumas, s'inquiète en 1913 de l'édition de ces petits condensés des romans sur lesquels il ne perçoit aucun droit⁸⁴ (2004: 29-30).

El estilo de estos folletos y programas cinematográficos descrito por Carou –carácter deficiente, utilización del tiempo presente, empleo de comentarios sobre determinadas escenas– nos lleva a pensar que se trata de textos muy similares a los que caracterizaban los primeros catálogos de los productores. Por ello, se puede intuir una gran diferencia entre los textos de estos folletos y los relatos de Decourcelle y de los varios escritores que novelaron las películas y primeros seriales para la prensa.

Los obstáculos que impuso la Primera Guerra Mundial para el abastecimiento de papel redujeron la proliferación de estos folletos y la prensa ganó protagonismo en cuanto a la publicación de novelas cinematográficas (Carou, 2004: 30). Periódicos como el mencionado *Le Matin*, junto a otros como *Le Petit Parisien*, *Le Journal*, *Le Petit Journal* o *L'Écho de Paris*, se lanzaron a la aventura de los *ciné-romans* o *romans-cinéma*, como eran conocidos estos textos en la Francia del momento.

⁸⁴ Esta mención puede encontrarse en una carta de Ernest d'Hauterive a Calmann-Lévy, fechada el 21-10-1913, como informa Carou (2004: 30). Este investigador señala, también, que se custodian dos colecciones de folletos cinematográficos del tipo comentado en la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris y la Bibliothèque Nationale de France.

Un pilar capital de la asociación de la prensa con las casas productoras para favorecer la difusión de los seriales y sus contrapartes novelescas lo representa la Société des Cinéromans. La productora, fundada en 1919 por René Navarre, Arthur Bernède y Gaston Leroux, comenzará a ser dirigida por Jean Sapène –administrador del diario *Le Matin*– en 1922, quien llegará a un acuerdo con los cuatro principales periódicos parisinos –*Le Matin*, *Le Petit Parisien*, *Le Journal* y *L'écho de Paris*–, para publicar las novelas basadas en los seriales que la compañía produzca. *Le Petit Journal*, sin embargo, no formará parte de este acuerdo, en el que sí participa Pathé, que abre sus mejores salas para la proyección de los filmes de la Société des Cinéromans (Lacassin, 1994 [1972]: 189). De este modo, «il y a en permanence un film des Cinéromans en cours dans les salles et son feuilleton dans un des journaux partenaires. L'écriture du scénario, suivie de l'adaptation en feuilleton pendant le tournage, sont le fait des romanciers attitrés de chaque journal» (Carou, 2004: 32). Otra iniciativa importante la supuso la colaboración entre Pathé-Consortium, filial de Pathé Frères, con el grupo de prensa Gounouilhou-Bourrageas.

Al inicio de los años veinte, el serial cinematográfico está ya en declive, al contrario que la novelización de películas que, poco antes, logra institucionalizarse y constituirse como género autónomo, mediante su fuerte presencia en colecciones de novela breve y periódicos ilustrados destinados únicamente a su edición⁸⁵. Con respecto a las primeras, abre el camino en 1916 La Renaissance du Livre –con las colecciones *Les romans-cinéma* y *Ciné-collection*–, a la que sigue con brillante trayectoria la editorial Tallandier, con la creación en 1917 de *Cinéma Bibliothèque*⁸⁶ –que alcanzará un éxito arrollador– y *Les Chefs d'Oeuvre du Cinéma*, *Les Grands Films*, *Les Films Succès*, *Ciné-roman Film*, *Le Film*, etc. Otras editoriales fundarán también célebres colecciones, como es el caso

⁸⁵ Baetens resume la trayectoria de publicación de las novelas cinematográficas en los distintos canales de distribución, de modo que la novelización «shifted gradually from one publication format to another [...]». The earliest novelizations (i.e., just prior to or during World War I) appeared in the daily newspapers or in weekly magazines, and if the film looked very successful, they might be reprinted as a volume; later on (mainly after the vanishing of the serial and chapter films after World War I and the commercial triumph of the feature film), novelizations were published in separate and cheap booklets and sold, along with pulp magazines, in newsstands, not in book-shops; it is only when novelizations came to be published at once in “real” book format, first as pocket books and later in other formats (a process starting timidly in the 1920s and 1930s and becoming more systematic after World War II), that the genre found its place in more prestigious book-shops. In the 1920s, at the time of the first experiments with publication in “real” book format, there were some rare and quite debatable attempts to write “quality” novelizations, and the acceptance of the genre by quality bookshops was still far from complete —despite the generalization of the book format after World War II» (2010a: 53-54). Para ampliar estas cuestiones, véase Lacassin (1994 [1972]) y Virmaux (1998).

⁸⁶ Véase la figura A28 del Apéndice.

de Fayard con *Les Grands Films*; Ferenczi con *Les Grands Romans Cinéma*, *Le Roman Complet* y *Ciné-Volume*; Gallimard con *Le Cinéma Romanesque*; Offenstadt con *Éditions du Film d'Amour*; Éditions Modernes con *Les Films Dramatiques et d'Aventures*, *Les Beaux Films d'Amour*; Rouff con *Mon Roman-Cinéma* y Plou con *Collection du Film*, entre otros. Ejemplos ilustres de los segundos son, fundamentalmente, *Ciné Miroir*, perteneciente a *Le Petit Parisien*, y *Mon Ciné* y *Le Film Complet*⁸⁷, ambos de Offenstadt.

Si en 1927 la prensa francesa empieza a abandonar la publicación regular de las narraciones de seriales, el género novelizador mantendrá su enérgica pervivencia hasta los años sesenta, en que es sustituido por la ficción televisiva de naturaleza igualmente seriada⁸⁸.

Otros países acogieron también este fenómeno filmo-literario como Gran Bretaña, donde numerosas novelas cinematográficas aparecieron en las páginas de *The Pictures* (1911) –creada a imitación de la norteamericana *Motion Picture Story Magazine*–, *Illustrated Films Monthly and Picture Stories Magazine* (1913), *Picturegoer* (1913) o *Picture Show* (1919) (Shail, 2008: 183). Décadas más tarde, se adoptará también el formato libro para la edición de estos textos, siguiendo el modelo de las empresas estadounidenses, por parte de editoriales como Readers Library, en los años veinte y treinta, y World Film Publication, en los cuarenta (Jewell, 2008: 150).

En Italia, sin embargo, las novelas cinematográficas no hacen su aparición hasta 1920, con el nacimiento de la revista *Il Romanzo Film*, dirigida por Lucio D'Ambra, destinada a un público de mayor carácter literario que popular (Welle, 2000: 295). Otras publicaciones como *Cine-Cinema: letture per tutti* (1924) o *Cine-Romanzo* (1929), que se publicaría con el nombre de *Cine Illustrato* a partir de 1935 hasta su desaparición en 1943 llevaron las novelizaciones filmicas a los lectores italianos. Sin embargo, como afirma Bragaglia, buena parte de las cinenovelas publicadas en este país eran traducciones de relatos franceses y americanos (1997: 451-457)⁸⁹.

⁸⁷ Véase la figura A29 del Apéndice, donde se muestra una novela cinematográfica publicada en esta revista, de la película *Darwin was right* (1924), una de las noveladas también en *Blanco y Negro*.

⁸⁸ El género, sin embargo, no ha muerto, sino que goza todavía de un amplio lectorado. En la segunda mitad del siglo XX serán muy habituales las novelizaciones de películas de ciencia ficción, por ejemplo y, en nuestros días, se novelizan numerosos filmes de éxito. En el ámbito de la edición infantil, además, constituyen un terreno verdaderamente prolífico. A todo ello nos referiremos en distintas ocasiones en los apartados dedicados a la teoría de la novelización filmica.

⁸⁹ Para saber más sobre el fenómeno de la novelización en Italia véanse, además de los trabajos de los citados críticos, los estudios de De Berti y Rossi (1988), De Berti (2000) y el volumen coordinado por Alovisio (2007). Concretamente sobre *Il Romanzo Film*, puede consultarse Meneghelli (2001 y 2006).

La moda de las novelas cinematográficas llegó incluso a países como Corea⁹⁰ o Rusia, lugar donde tanto el cine como los programas de mano estaban controlados por las autoridades. En primer lugar, se difundieron a través de estos materiales –escritos a mano, primero y, después, impresos– y posteriormente pasaron a folletos y revistas, donde se narraba el argumento de las principales películas de la cartelera (Yangirov, 2006).

3.1.3. Las novelas cinematográficas en España

Del mismo modo que la novelización de películas se convirtió en un género filmo-literario de gran difusión y notable éxito en diversos países, fundamentalmente en Estados Unidos y Francia, en España tuvo también un importante desarrollo. Su trayectoria es, en cierto modo, más parecida a la francesa que a la norteamericana, en tanto que, en un primer momento, floreció en la prensa y, más tarde, pasó a formar parte de las colecciones de novela breve, fenómeno iniciado en España en 1907, con la publicación de *El Cuento Semanal*, a iniciativa de Eduardo Zamacois.

Hemos señalado, en el apartado anterior, que las novelas cinematográficas de pleno derecho literario⁹¹ iniciaron su andadura en 1911 en Estados Unidos pero que, en Francia, ya se habían publicado textos similares en cuanto a su espíritu, pero diferentes en lo que al grado de literaturización se refiere, en folletos y programas de mano.

Situación muy similar –en cuanto a la periodización– es la que tiene lugar en España, en tanto que, un año antes de que en Norteamérica aparecieran las primeras novelizaciones filmicas, una de las revistas cinematográficas españolas más importantes del período, *Arte y Cinematografía* (1910-1936), empezó a publicar narraciones parecidas ya desde su primer número, que salió el 25 de septiembre de 1910. Rápidamente, irán surgiendo nuevas publicaciones de corte similar a esta, que incluirán también este tipo de argumentos novelados. Como decíamos, si bien el fenómeno se inicia en la prensa, será en las colecciones de novela breve de tema específicamente fílmico donde alcance su mayor difusión y esplendor. A ello contribuyen su mayor extensión y elaboración literaria –aunque, en rigor, esta no alcanza altos vuelos–, y su mayor accesibilidad para el público, pues resultarían mucho más conocidas que las revistas especializadas, por su imbricación en el fenómeno más amplio que suponen las colecciones de novela corta.

⁹⁰ Véase, al respecto, Kim (2006).

⁹¹ Ello no implica necesariamente calidad artística. De hecho, la mayor parte de las novelas cinematográficas de principios de siglo XX se definen por su carácter comercial y su escasa nobleza literaria.

3.1.3.1. Las novelas cinematográficas en la prensa cinematográfica especializada

Como explicábamos más arriba, las novelizaciones fílmicas españolas aparecen por primera vez en la prensa cinematográfica especializada, un año antes de la aparición del fenómeno en Estados Unidos. Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre las primeras narraciones de este tipo en España y las pioneras de la prensa norteamericana, puesto que en nuestro país todavía no han desarrollado, en ese momento, un carácter verdaderamente literario. En consecuencia, resultan todavía muy similares a los resúmenes argumentales de los catálogos de las primeras productoras o, lo que es lo mismo, se hallan aún en la fase de protonovelización, aunque traslucen ya una mayor elaboración que los textos de los catalogadores. En cierto modo, las cabeceras decanas de la prensa cinematográfica especializada española, parecen asumir la conjunción entre, por un lado, la evolución de estos catálogos⁹² y, por otro, la publicación incipiente de revistas destinadas al público del *cinema*. Es decir, estas primeras publicaciones mantienen algunos de los rasgos que caracterizan a los catálogos, como la inclusión de publicidad sobre las novedades cinematográficas con las que, en cada momento, cuentan las productoras o sobre los aparatos de cinematografía. Son utilizadas, a su vez, por los exhibidores y distribuidores para anunciar sus servicios y por estos y los productores, para indicar el emplazamiento de sus oficinas, lo que indica que su lectorado mayoritario lo constituían los profesionales del cine. Sin embargo, con el tiempo, irán evolucionando en sus contenidos, con el fin de alcanzar a un público más amplio y popular, mediante la inclusión de reportajes sobre las estrellas del cine, noticias y reseñas de películas.

Por otro lado, el segundo aspecto que mantienen de los catálogos tiene que ver con la cuestión que nos interesa en este apartado, la publicación de las sinopsis fílmicas, llamadas habitualmente «argumentos de películas» o, simplemente, «argumentos», nombre que se tomará con frecuencia para encabezar las secciones en las que se publican este tipo de textos. En algunas ocasiones, en las propias revistas, se alude a ellos como «novelas cinematográficas», término con el que frecuentemente se conocerá el género, gracias a las colecciones de novela breve cinematográficas. No obstante, tanto en las colecciones

⁹² Algunos de estos catálogos, con el tiempo, evolucionarán en su estética hasta adquirir apariencia similar a las *movie fan magazines*, como las de Paramount, *Mensajero Paramount* y *Revista Paramount* —llamada después *Paramount Gráfico*— o la de Gaumont, *Revista Gaumont*, en los años veinte y treinta. Sobre estas revistas, véase el trabajo de M^a del Carmen Servén Díez (2013), dedicado a la labor cinematográfica de María Luz Morales. Este capítulo forma parte de un volumen coordinado por esta investigadora e Ivana Rota, que recoge diversos estudios de reputados especialistas, que ponen en valor la importancia de varias escritoras españolas y su eminente dedicación periodística.

como en la prensa de información general, podemos encontrar la alternancia entre ambas denominaciones.

Como indicábamos más arriba, el 25 de septiembre de 1910 inicia su andadura en Barcelona una de las revistas especializadas en materia cinematográfica más importantes del primer tercio del siglo XX español, *Arte y cinematografía* que, a lo largo de su existencia, publicó un gran número de novelas cinematográficas, acompañadas, en muchos casos, por fotografías de las películas. En algunas ocasiones, estas aparecían en la sección «Argumentos» y, en otras, formaban parte de «Estrenos y Novedades», lo que otorga a estos textos mayores implicaciones de actualidad y evidencia una de sus principales funciones, su capacidad para promocionar las películas que se están proyectando en las salas o están próximas a estrenarse. Para lograr este objetivo, resulta fundamental que los redactores ofrezcan los datos de las películas, al menos, el título, cuestión que no siempre se cumple en otras revistas. En *Arte y Cinematografía*, sin embargo, se ofrecen casi todos los datos relevantes acerca de los filmes que se narran, incluido el metraje, lo que redonda en la cualidad de revista técnica y profesional que la caracteriza en sus primeros tiempos. Con el paso de los años, las novelizaciones de esta publicación van adquiriendo un mayor grado de elaboración e, incluso, manifiestan una cierta voluntad narrativa por parte de los redactores que, en ocasiones, publican diferentes entregas de un mismo relato, a lo largo de distintos números, a la manera folletinesca. Esto ocurre ya en el número 4, que salió el 10 de noviembre de 1910.

Habitualmente, aparecerán sin firma, quizá porque no se constituirán nunca en auténticas novelas, sino que seguirán siendo resúmenes argumentales novelados con distinto grado de madurez narrativa. Esta publicación concederá siempre gran importancia a estos textos pues, en algunos números, pueden dedicarse hasta seis páginas a la incorporación de diversos argumentos y, algunos de ellos, ocupan hasta una página entera, matiz que las aleja progresivamente de las descripciones de los catálogos.

Tres años después del nacimiento de *Arte y Cinematografía* se funda otra revista que explicita una filosofía editorial muy similar a la mostrada por esta en sus inicios. Se trata de *Mundo Cinematográfico* (1913-1921), de clara tendencia profesional y compuesta, en gran medida, por argumentos cinematográficos y anuncios publicitarios. Esta publicación es una de las que, con mayor claridad, refleja la transformación de la prensa cinematográfica desde la propuesta técnica a una perspectiva más globalizadora y variada pues, en 1917, se publica una versión destinada al público aficionado con el nombre de *Mundo*

*Cinematográfico. Edición Popular*⁹³ (1917-1921). Idéntica en formato a su publicación hermana, se despoja en gran medida de las páginas profesionales y añade contenidos de calado más heterogéneo y de mayor interés para los espectadores.

Por su parte, en *Cine popular* (1921-1924), resulta frecuente la incorporación, en el seno de las propias novelas cinematográficas, de críticas o reseñas sobre las películas que se novelan, práctica no ajena tampoco a muchas de estas cabeceras. Además, esta revista anuncia la venta de argumentos de películas, de manera aislada, en sus oficinas administrativas.

De entre este corpus de revistas filmicas sobresale, en cuanto a su relación con las novelas cinematográficas, la célebre *Popular Film* (1926-1937), en la que la evolución del género manifiesta ya su plena madurez⁹⁴. Ya no estamos ante resúmenes argumentales más o menos elaborados, sino ante novelas de muy breve extensión, surgidas de la pluma de autores que participaron muy activamente en las colecciones de novela breve cinematográfica, como Manuel Nieto Galván quien, durante tres décadas, escribiría de manera regular muchas de las novelizaciones de *Biblioteca Films* (1924-1936), colección que mantenía importantes vínculos con la revista. En *Popular Film*, los textos tienen una mayor extensión y ponen en marcha algunos recursos literarios como la intervención de los personajes mediante la inclusión de diálogos o como los comentarios de la voz narrativa. Además de Nieto Galván, autores como Luis Amézaga, Enrique de Betanzos, Manuel Dueñas, G. Gabir, Luis Ricardo, José Virós – quien escribió también novelizaciones para las colecciones de Ediciones Bistagne –, y Gloria Willinski, entre otros, firmaron diversas novelas cinematográficas para *Popular Film*.

Completa este repaso por las revistas que mayor número de novelas cinematográficas publicaron en estos decenios, *Films Selectos*⁹⁵ (1927-1936), en la que, en ocasiones, se llega a emplear incluso el término «novelización». Por otro lado, tanto en esta como en algunas de las mencionadas, en múltiples números aparecen publicitados los filmes tan solo mediante la disposición en la página de sus fotografías, acompañadas por sucintos pies de foto. Lo interesante de ello es que, aunque lógicamente no estamos ante novelas cinematográficas o argumentos de películas, sí cumplen funciones mercadotécnicas similares a estos y de refuerzo del *star system* en la prensa.

Por último, podemos decir que no son estas las únicas cabeceras especializadas en cine que acogen en sus páginas la novelización de películas, sino que otras también lo

⁹³ Véase la figura del Apéndice A30.

⁹⁴ Véanse las figuras A31 y A32 del Apéndice.

⁹⁵ Véanse las figuras A33 y A34 del Apéndice.

hicieron, aunque de manera más esporádica, sin continuidad en la sección dedicada a tal efecto. Se trata de títulos como *La Película* (1915-1916), *Pathé Revista* (1917-1919), *Cine-Revista* (1921-1924), *España Teatral Cinematográfica* (1921-1922), *Información Cinematográfica* (1921-1935?), *Jueves cinematográficos*⁹⁶ (1927-1936), *Filmópolis* (1933-1936), *Proyector* (1935-1936) o *Sombras* (1939-1941)⁹⁷ y otros pertenecientes a las propias productoras como *Mensajero Paramount*, *Revista Paramount* o *Revista Gaumont*.

En buena parte de este corpus hemerográfico hallamos numerosos anuncios de las colecciones de novela corta de tema cinematográfico, lo que demuestra las conexiones empresariales entre estas y las revistas de cine compuestas, en algunos casos, por los mismos redactores y gestores.

3.1.3.2. Las colecciones de novela breve cinematográficas

Sobre las colecciones de novela breve de la Edad de Plata española existe ya una notable cantidad de estudios que revelan la importancia de este fenómeno socio-editorial, que no solo renovó las prácticas lectoras del público de la época, sino que contribuyó a la profesionalización de los escritores. De aquellos estudios pioneros que se ocuparon de este tema, unas veces, desde perspectivas generales y abarcadoras y, otras, con un carácter más monográfico, como los de Sáinz de Robles (1952 y 1975), Granjel (1968a y 1968b), Santonja (1979), el volumen colectivo editado por Magnien (1986), Lozano (1993) o Sánchez Álvarez-Insúa (1996, 1997 y 2001) se ha pasado a otros que han ido engrosando este fascinante campo de estudio, atendiendo a diversas propuestas analíticas como los de Ena Bordonada (2001 y 2013), Íñiguez Barrena (2005), Sánchez Álvarez-Insúa (2007), Rivalan Guégo (2008 y 2017⁹⁸), Martínez Martín (2009) o García Martínez (2012). A ellos se suman los trabajos de catalogación y estudio de diversas colecciones de la época –y de algunas posteriores a 1936–, como los realizados por Santonja (1993 y 1994), Pérez Bowie (1996a), García-Abad García (1997), Sánchez Álvarez Insúa y Santamaría Barceló (1997), Fernández

⁹⁶ Véase la figura A35 del Apéndice.

⁹⁷ Hemos tenido la oportunidad de revisar todos los ejemplares de estas revistas, que se albergan en la Filmoteca de Cataluña. Imaginamos que también en otras cabeceras de este tipo, a las que no hemos tenido acceso, pues muchas de ellas son inencontrables, se publicarían también argumentos de películas.

⁹⁸ Este trabajo de Rivalan Guégo se incluye en el volumen *Dinamitar los límites: Denuncia y compromiso en la literatura de la otra Edad de Plata (1898-1936)*, que se encuentra ya en prensa y verá la luz en muy breve plazo de tiempo.

Gutiérrez (2000), Mogin-Martin (2000), Naval (2000), Correa Ramón (2001), Palenque (2001), Villarías Zugazagoitia (2002), Fernández Gutiérrez (2004), Labrador Ben, del Castillo y García Toraño (2005), Labrador Ben y Sánchez Álvarez-Insúa (2005), Azcune (2007, 2009 y 2012), González Lejárraga (2011), Powell, Valenzuela y Zubiaurre (2012) y Eguidazu Palacios y González Lejárraga (2015). Todos ellos suponen una importante recuperación de un patrimonio fundamental de la historia cultural española.

En conjunto, estas investigaciones ponen de manifiesto la heterogeneidad y complejidad de esta poderosa corriente literario-editorial, que favoreció el desarrollo cada vez más relevante de un nuevo lectorado –por ejemplo, de las mujeres y de las clases trabajadoras–, que se siente seducido por las sugerentes portadas, la baratura, la pequeña extensión y la variedad de contenidos de las numerosas colecciones que van surgiendo a lo largo del período. Desde el surgimiento del género en España –a imitación de las colecciones francesas– en 1907 con *El Cuento Semanal*, el éxito de las colecciones no se verá truncado por la Guerra Civil, pues se seguirán publicando y leyendo con fruición en las décadas posteriores.

En ellas se darán cita las plumas más variadas, algunas de ellas de gran prestigio, otras, sin embargo, de menor categoría literaria, pero muy conocidas y valoradas por los lectores. Algunos de estos escritores, hoy, forman parte del repertorio de «raros y olvidados» –muchos, injustamente–, de los que progresivamente la crítica se ha ido ocupando, desenterrando, así, numerosas obras que merecen estar en las historias de la literatura y reinstaurando a estos autores en el lugar artístico o histórico que merecen. Para muchos de ellos, las colecciones de novela corta supusieron una plataforma fundamental para darse a conocer, como les ocurrirá también a los magníficos ilustradores de aquellas décadas. Asimismo, estas colecciones literarias manifiestan una rica variedad temática, pues podemos encontrar series dedicadas al teatro, a los toros, a la política, al anarquismo, al deporte y, por supuesto, al cine, entre la multiplicidad de tonalidades que teñirán los distintos títulos. Entre la extensa nómina de colecciones que proliferaron en las tres primeras décadas del XX, siguiendo la estela trazada por *El Cuento Semanal*, citamos algunas representativas como *Los Contemporáneos* (1909-1925), *La Novela Corta* (1916-1925), *La Novela de Hoy* (1922-1932) o *La Novela Mundial* (1926-1928), a las que se suman otras que atienden a una variada temática, como son las colecciones teatrales *La Novela Cómica* (1916-1919) y *La Novela Teatral* (1916-

1925), las revolucionarias *La Novela Roja* (1922-1923), *La Novela Ideal* (1925-1938) y *La Novela Proletaria* (1932-1933) o las eróticas como *La Novela Rosa* (1924-1939) y *La Novela Sugestiva* (1930-1931).

En particular, el acercamiento de la crítica al estudio de las colecciones españolas de tema específicamente cinematográfico⁹⁹ resulta todavía muy tímido en la actualidad. Son escasos los estudios que se han ocupado de ellas, pero vitales para poner en valor su enorme vigencia en el período señalado y su importancia como objeto de estudio de indudable interés, no solo para la historia de la literatura sino, también para la historia social del cine. El primer estudioso en llamar con más ahínco la atención sobre su existencia es Alberto Sánchez Álvarez-Insúa (1996 y 1997), quien se lamenta del olvido de la academia hacia las más de cien colecciones que se publicaron entre los años veinte y cuarenta del pasado siglo.

La colección más importante de novelas cinematográficas es, sin duda, *La Novela Semanal Cinematográfica*¹⁰⁰ (1922-1932)—catalogada y analizada por José Luis Martínez Montalbán (2002)—, editada en Barcelona por Francisco Mario Bistagne¹⁰¹. Pero no es esta la primera, pues el honor le corresponde a *Grandes Films Misteriosos* (1916) que, editada por la casa Gaumont e impresa por R. Velasco, se regalaba a las puertas de los cines, con la compra de la entrada o se vendía por diez céntimos. Más tarde, otras publicaciones de este tipo nacieron, no por iniciativa de las editoriales, sino de las propias productoras, como *Tras la Pantalla. Galería de Artistas Cinematográficos* (1920-1922), que ofrecía biografías noveladas de las estrellas del celuloide. Posteriormente, otras series mantendrán este espíritu centrado en los actores y sus vidas, como *La Novela Íntima Cinematográfica* (1925), *Mi vida* (1943), *Vidas de artistas cinematográficos* (1944), *Biografías del Cinema* o *Una vida, una novela* (¿1955?) (Sánchez Álvarez-Insúa, 2001: 394; Díez Puertas, 2003: 338).

⁹⁹ Véanse las figuras A36, A37, A38 y A39 del Apéndice.

¹⁰⁰ Indica Martínez Montalbán: «En el número 500, de 15 de octubre de 1930, aparece una nota en que se comunica a los lectores que, desde el siguiente número, la publicación pasará a llamarse *La Novela Semanal Cinematográfica Moderna*, al tiempo que su numeración volverá a iniciarse desde el número uno, como segunda época. Lo primero, el cambio de nombre, así sucede, hasta el último número publicado en 1932. Pero lo segundo, la nueva numeración, no se lleva a cabo, siguiendo esta de forma consecutiva a la que llevaba hasta ese momento» (2002: 15).

¹⁰¹ Redactó numerosas novelas cinematográficas de su colecciones y fue autor, además, de varias obras literarias como *La madre guapa* (1940), coautor de la comedia *El hijo de Madame Butterfly* (1943) y responsable de una entrevista realizada a Mary Pickford y Douglas Fairbanks, con motivo de su visita a España el 18 de mayo de 1924 (Díez Puertas, 2001: 49).

Volviendo a *La Novela Semanal Cinematográfica*¹⁰², podemos decir que mantuvo una periodicidad semanal y que llegó a tener más de seiscientos números, algunos de cuyos títulos fueron reeditados varias veces, sobre todo aquellos que reproducían los argumentos de películas que habían obtenido grandes éxitos en la taquilla. En el seno de esta colección aparecieron, además, varios números especiales, de igual tamaño y precio, aunque fuera de numeración, con motivo de la visita a España de alguna estrella célebre o el estreno de un filme.

El éxito de las novelas publicadas por Bistagne le instó a la creación de un almanaque —con el mismo título de su publicación estrella—, que ocuparía los quioscos desde 1923 hasta 1928. Martínez Montalbán lo describe así:

Su contenido era variopinto, pues además de los correspondientes argumentos novelizados de los próximos estrenos, se incluían diversas colaboraciones literarias de muy variada procedencia: César González Ruano, Armando Buscarini, Álvaro Retana, etc. [...]. En los últimos años adquirieron gran importancia los avances de los estrenos cinematográficos para la siguiente temporada, información que era suministrada por las distintas casas productoras existentes en nuestro país (2002: 16).

La notoriedad que había alcanzado esta colección animó a su editor a lanzar otras nuevas, manteniendo el título de su publicación decana, como potente reclamo publicitario. Nacieron, de este modo, algunas como *Ediciones Ideales de La Novela Semanal Cinematográfica*, *Biblioteca Los Grandes Films de La Novela Semanal Cinematográfica*, *La Novela Semanal Cinematográfica. Ediciones Especiales*, *La Novela Semanal Cinematográfica. Ediciones Especiales. Serie Triunfo*, *La Novela Semanal Cinematográfica. Ediciones Especiales. Serie Producción Nacional*, *La Novela Semanal Cinematográfica. Ediciones Especiales. Serie Familiar*, *La Novela Semanal Cinematográfica. Ediciones Especiales. Serie Trébol*, etc.

Además de estas publica otras series cinematográficas de matices muy variados: *La Novela Femenina Cinematográfica*, *La Novela Frívola Cinematográfica*, *La Novela Cinematográfica del Hogar*, *Aventuras Film*, *Caballistas del Oeste*, *El Film de Hoy*, *El*

¹⁰² El análisis de varios ejemplares de esta colección revela aspectos de enorme interés con respecto a sus contenidos específicos pues, los autores, no se limitan a trasvasar los argumentos de las películas sino que, tomando estos como punto de partida, construyen narraciones mediatizadas por su propia ideología moral. Los textos de esta colección muestran, por lo general, una escasa calidad literaria. Sin embargo, cuando se profundiza en ellos, resultan de enorme interés para el investigador, pues ponen de manifiesto multitud de cuestiones como las tensiones entre modernidad y tradición propias de la época en que se publican. Sobre ello nos ocupamos en otro trabajo (Barrera Velasco, 2017).

Film Ruso, Los Mejores Films, La Novela Americana Cinematográfica, La Novela Íntima Cinematográfica, La Novela Paramount o *La Novela Metro-Goldwyn*.

Como se puede comprobar, la relevancia de Ediciones Bistagne en el ámbito de las colecciones cinematográficas resulta incontestable. Junto a ella, otras editoriales se lanzaron también a la publicación de este tipo de series. El segundo empresario en importancia es Ramón Sala Verdaguer quien, también en Barcelona, puso en marcha importantes títulos como *Biblioteca Films* (1924-1936), *Films de Amor* (¿1928?-¿1934?) o *Biblioteca Films Nacional* (1939-¿1948?).

Otras editoriales que incorporaron a sus catálogos series de novelas cortas de tema fílmico son Publicaciones Mundial, con *Argumentos de Cine Popular* (s.a.) y *La Novela Popular Cinematográfica* (1922-1926) y, en las décadas siguientes, Publicaciones Cinema, con una colección homónima, que pasará después a ser propiedad de Ediciones Grafidea; Ediciones Marisal, con *Colección Cinema* y Ediciones Rialto, con *Biblioteca de Cine Rialto* (1942-¿1944?)¹⁰³.

Como señala Díez Puertas, en los años cincuenta se inicia el declive de este tipo de colecciones, lo que no impide la creación de nuevas series. Sobre ellas, comenta este crítico que «su novedad consiste en una mayor profusión de fotografías, las cuales roban cada vez más y más espacio al texto y, por lo tanto, se desatiende la reproducción fiel del argumento de la película» (2001: 52)¹⁰⁴. Nos referimos a títulos como *Cine Álbums* (¿1951?), de Ediciones Paulinas y *Grandes Películas* (1959) de Ediciones Mandolina. En alguna ocasión, además, se publicaron novelas cinematográficas fuera de estas colecciones monográficas y como parte de otras de temática diferente, como es el caso de la adaptación de *¡Bienvenido Mister Maarchall!* (1953), por la pluma de Luis Emilio Calvo-Sotelo para *La Novela del Sábado* (1953-1955).

El valor de estas colecciones es innegable, pues alimentaron los sueños de los lectores-espectadores que, desde su ámbito privado, podían volver a encontrarse con las historias de la pantalla y con sus actores predilectos –gracias al apoyo fotográfico que complementaba los textos– y además, como señala Sánchez Álvarez Insúa, «en ellas está la historia social del cine en España junto con un catálogo exhaustivo del cine mudo» (2001: 395)¹⁰⁵.

¹⁰³ Para conocer la periodicidad, formatos y precios de las colecciones cinematográficas, véase Díez Puertas (2001: 48-49 y 58-64).

¹⁰⁴ No en vano, en 1947 había surgido en Italia un nuevo género muy próximo a la novela cinematográfica, la fotonovela, que narra los argumentos de las películas mediante la ordenación secuenciada de fotografías pertenecientes a estas.

¹⁰⁵ Los datos relativos a las colecciones de tema cinematográfico se han extraído de Sánchez Álvarez-Insúa (1996, 1997, 2001 y 2002), Díez Puertas (2001 y 2003), Montalbán (2002).

3.1.4. Antecedentes e influencias literarias

3.1.4.1. *Novelas cinematográficas y literatura de cordel*

Las novelas cinematográficas del primer tercio del siglo XX, tomadas en su conjunto, esto es, tanto aquellas publicadas como parte de las numerosas colecciones de novela breve, como las que aparecieron en revistas especializadas en cine y en semanarios de información general, se insertan dentro de lo que llamamos literatura popular. No es este el lugar para tratar de un fenómeno tan complejo como el que implica este término, pues ya otros lo han tratado con mucha pertinencia y en extenso. Para situar este tipo de narrativa en el amplio contexto de la historia de la literatura española, se hace necesario remontarnos a la literatura de cordel¹⁰⁶ para establecer uno de los antecedentes más antiguos de las novelas cinematográficas. De aquella lejana producción literaria mantienen todavía algunos rasgos fundamentales que conforman su esencia caracterizadora, lo que nos permite asegurar que las novelas cinematográficas pueden considerarse evolución de aquella literatura breve, sencilla y efímera que nació al calor de la imprenta. A esta conexión, se suma el hecho de que en el momento de publicación de estas novelizaciones –primer tercio del siglo XX–, ambas manifestaciones convivieron en «despachos»¹⁰⁷ y librerías y fueron seguramente consumidas por los mismos lectores, hasta que los pliegos fueron desplazados por las nuevas formas y productos editoriales¹⁰⁸, entre los que se encuentran estas mismas novelas.

¹⁰⁶ No entramos tampoco en el debate sobre este marbete. Hablaremos aquí de literatura de cordel, pues es denominación extendida y aceptada y utilizaremos también los términos pliegos de cordel y pliegos sueltos, indistintamente. Los puntos de conexiones que encontramos entre estos y las novelas cinematográficas provienen de distintas manifestaciones artísticas de cordel: la prosa, el teatro y las aleluyas, fundamentalmente.

¹⁰⁷ «Al acabar el siglo XIX y empezar el XX, había en Madrid algunos establecimientos donde se vendía una literatura muy variada, que iba de los libros más o menos convencionales a los pliegos sueltos, pasando por las publicaciones periódicas y las “novelas por entregas”. No sería, quizá, lo más apropiado llamar a todos estos lugares “librerías” en un sentido actual, pues –por lo que vamos sabiendo sobre el tema– determinados propietarios ejercían a la vez de impresores, vendedores, distribuidores y “libreros de viejo”. “Despacho” era, de hecho, el nombre que se daba a tales núcleos de impresión y difusión, según nos consta por la referencia que de ellos aparece en los materiales allí publicados y que aún se conservan» (Díaz G. Viana, 2001: 15-16). Como también indica este autor, a veces, reciben también los nombres de «casa», «imprenta», «litografía», «almacén», «librería» o «gabinete de lectura» (16) y se vendían, junto a los textos, «libritos para fumar, cajas de cerillas, papel para escribir, sobres para cartas y hasta juguetes, carteras y paraguas» (17).

¹⁰⁸ Afirma a este respecto García de Enterría (1973): «Los primeros años de nuestro siglo XX todavía pudieron mantener viva la tradición de la literatura de cordel, pero ya está, se puede decir, prácticamente terminada. Los periódicos, el cine, la radio, la televisión, es decir, todos los medios de comunicación de masas, han acabado con ella [...]. Hoy, en el último tercio del siglo XX, son los “cómic”, las “tiras”, los tebeos, los que han venido a reemplazar o a llenar el hueco que, a fin de cuentas, sentimos todos que nos han dejado, en el campo de la literatura de masas, los pliegos de cordel» (40).

Por otro lado, tanto la literatura de cordel, como las novelizaciones de películas, han sufrido durante mucho tiempo el olvido de la crítica y han formado parte, en este sentido, del terreno de lo que García de Enterría ha llamado «literaturas marginadas»¹⁰⁹. Estos y otros aspectos –formales, de contenido, naturaleza artística e ideológica, tipo de lectorado, etc.–, que iremos desgranando en este epígrafe, vinculan claramente ambas tradiciones literarias.

La primera conexión que se hace evidente entre la literatura de cordel y las novelas cinematográficas tiene que ver con sus modos de producción. A pesar de las lógicas diferencias vinculadas al paso del tiempo y a la evolución tecnológica, aparecen similitudes como la cercanía entre formatos, pues en ambos casos estamos ante folletos o libros de pequeño tamaño destinados a fines similares. Salvando las distancias, se puede afirmar que modos parejos de edición canalizaron la publicación de las novelas cinematográficas. Como comentamos en distintos apartados de este trabajo, en un primer momento, aparecieron como folletos que se repartían a las puertas de las salas de cine, como ocurre con el primero del que tenemos noticia, considerada ya como la primera colección de novela breve de tema cinematográfico. Editados por la casa Gaumont e impresos por R. Velasco en 1916, portaban el título de «Grandes Films Misteriosos» y se regalaban con la compra de la entrada de cine, aunque también se vendieron al precio de diez céntimos (Sánchez Álvarez-Insúa, 2001: 394; Díez Puertas, 2003: 338). Como ya se ha comentado, se publicaron, a su vez, como libro de bolsillo y, de manera todavía más sucinta, en revistas cinematográficas y *magazines* de información general, de entre las que destacan en España las publicadas en *Blanco y Negro*, primera revista de este tipo que incluye cinenovelas en sus páginas.

Distintos tipos de formato, pues, para ambas manifestaciones, pero todos coincidentes en su tamaño fácilmente manejable y transportable y, por lo general, en la escasa calidad de su papel. Todo ello permitía su venta a un bajo precio lo que, unido a su brevedad y sencillez de contenido, hicieron que se convirtieran en productos atractivos para una gran masa de lectores, en gran parte de humilde condición económica e in-

¹⁰⁹ Como indica esta estudiosa, no se debe confundir literatura marginada con marginal (*underground*, vanguardias), pues esta apunta a la transgresión. «Las literaturas marginadas designan, en cambio, esas obras literarias que han sido colocadas al margen de la Literatura, pero que siguen ahí, a pesar de que han sido olvidadas, cuando no despreciadas, por aquellos que deciden quiénes –qué autores y cuáles– qué obras pueden y deben atraer la atención de críticos, estudiantes y lectores» (1983: 11).

telectual¹¹⁰ que, gracias a esta clase de iniciativas editoriales¹¹¹, podía disponer de una pequeña biblioteca privada¹¹².

La coincidencia en el tipo de soporte y la baratura se asimilan, a su vez, a los sistemas y lugares de compra-venta de ambas producciones, también en cierto modo análogas en este sentido. Si los pliegos de cordel los vendían buhoneros y vendedores ambulantes y podían adquirirse en puestos de mercados o en plazas y calles, las colecciones de novelas cinematográficas y las revistas que también incluían estas novelizaciones solían venderse en quioscos o, como ya hemos indicado para el caso de los folletos cinematográficos, a las puertas de los cines. Es decir, ambos productos forman parte, con sus naturales diferencias, de la venta callejera, alejada de las librerías, más bien reservadas para los libros tradicionales. Estos rasgos, unidos a los que comentaremos más adelante, apuntan a un público amplio y mayoritariamente de escasos recursos económicos e intelectuales.

Cabe suponer, no obstante, que aquellos relatos publicados en la revista *Blanco y Negro*, tendrán por consumidores mayoritarios a burgueses y aristócratas, pues se trata de las clases que adquieren habitualmente el semanario. Sin embargo, podemos intuir que fueron leídas también por las capas más humildes de la sociedad española, pues el *magazine* llegó a tener un público amplio y heterogéneo¹¹³.

En este sentido, estas narraciones se dirigen, pues, a los mismos propósitos que cumplieron durante siglos los pliegos de cordel que, además de su brevedad, bara-

¹¹⁰ Sobre el tipo de lectorado de la literatura de cordel nos informa Joaquín Marco: «El lector de los pliegos debía pertenecer a las capas sociales más humildes y el pliego suelto nos conduciría directamente a la *novela de folletín*, *novela por entregas*, destinada especialmente al público ciudadano y a la naciente clase obrera» (1977: 271). Más radical resulta en su afirmación Mendoza Díaz-Maroto, quien en un artículo elocuentemente titulado «Los pliegos de cordel, literatura para analfabetos» asegura que esta literatura es «básicamente subliteratura, dirigida a un público de exigencias estéticas tan escasas como sus dineros» (1994: 20). Véase la figura A40 del Apéndice.

¹¹¹ Es interesante notar que, ambos casos, se inician en un momento de fuerte innovación editorial: el desarrollo de la imprenta y la expansión y diversificación de estrategias que renovaron el panorama editorial de principios del siglo XX.

¹¹² Aunque bien es verdad que también los cultos leían pliegos sueltos y que no toda la literatura de cordel se puede asimilar con producciones de tipo popular, pues también de las obras elevadas se realizaron impresiones en esta forma a lo largo de los siglos.

¹¹³ Como ya indicamos en el capítulo 2 de este trabajo, en el primer editorial de la revista, aparecido en su primer número, el 10 de mayo de 1891, Torcuato Luca de Tena expone el ideario de su publicación, junto con los objetivos que desea alcanzar. En principio, el semanario está destinado a un público muy variado, desea tratar todo tipo de temas, dar cabida a las más variadas secciones periodísticas y acoger todos los géneros literarios. Sin embargo, a pesar de estas intenciones, *Blanco y Negro* tiene un carácter marcadamente burgués y aristocrático, lo que se aprecia a través de numerosos elementos: presencia de secciones de moda muy lejos de los presupuestos y posibilidades de obreros y campesinos, paternalismo hacia las clases trabajadoras, escasa aparición de problemas que afectan a estas clases, etc. Tanto es así, que creemos que la propia revista sirve como objeto de autoidentificación burguesa y madrileña y cohesión de esta clase social en este medio urbano.

tura y modos parejos de edición y circulación, comparten con aquellas rasgos como la sencillez de las historias contadas y de los modos de contar¹¹⁴, así como la repetición de motivos, personajes y situaciones que tan cara resulta a la literatura popular, y que convierte a estas obras en fácilmente comprensibles para todos. Tanto es así que, como asegura Edward M. Wilson sobre los pliegos, “muchos niños, hasta después de 1700, aprendieron a leer en estos libros de textos muy baratos” (1977: 36). Y no solo los niños aprendieron en este tipo de textos sino que, como informa Rodríguez-Moñino, aquellos lectores de escasos recursos culturales y económicos aprendieron precisamente en los pliegos todo lo que sabían sobre literatura y otras materias:

Tales opúsculos son la fuente donde bebió y bebe el pueblo español sus conocimientos de la poesía, la novela, el teatro y aun la historia. Porque quien no podía adquirir los voluminosos tomos de las *Partes* compraba por poquísimo dinero la *Relación* o el *Pasillo* de las comedias que le interesaban de igual manera que el que no podía permitirse el lujo de alcanzar la voluminosa *Crónica* del Cid pagaba escasos maravedís por el *Sumario* de la misma. La novela de caballería, más que en los tomos in folio de las ediciones completas, se ha propagado en los resúmenes cien veces impresos (1997: 15-16).

De modo semejante, en los inicios del siglo XX numerosos lectores perfeccionaron su habilidad lectora o se aficionaron a la lectura con las novelas cinematográficas, con la que satisfacían, simbólicamente, el deseo de medrar y de vivir experiencias extraordinarias que ha inflamado a todos los lectores de literatura popular, incluidos aquellos que leían versiones y fragmentos de comedias y libros de caballerías en los pliegos sueltos, en los albores de la imprenta y en los siglos posteriores. Alain-Michel Boyer alude al hecho de que gran cantidad de los fondos de literatura de cordel, además de obras de piedad, obras prácticas de cocina y medicina, calendarios y almanaques, está representada por reescrituras y versiones de novelas de caballerías que «offrent au pu-

¹¹⁴ En relación a esto, García de Enterría resume las propuestas de varios críticos (Rodríguez Moñino, Wilson, Antonio Pérez Gómez, Joaquín Marco, Eugenio Asensio y Caro Baroja) sobre la literatura de cordel: «[...] es un género literario “fronterizo”, que participa un poco de todas las características de los restantes géneros, pero manejadas estas con sencillez, ingenuidad, tal vez hasta con incultura; y, sobre todo, con una aguda conciencia social [...] que empuja a sus autores, impresores, vendedores, etc., a poner al alcance de todo el mundo [...], por iletrado y pobre que sea, la cultura que el libro grueso y caro y denso de contenido, iba esparciendo tan velozmente desde el descubrimiento de la imprenta presidido por una concepción agudamente utilitaria de este invento; utilitaria para los impresores que encontraban en esta literatura un medio fácil de trabajo y de ganar algo más de dinero; y utilitaria pensando en el beneficio que podría reportar al pueblo inculto, pero hambriento también de conocimientos, belleza y noticias» (1973: 28-29).

blic populaire une imagerie médiévale, très éloignée des réalités de son existence quotidienne» (1992: 48-49). Asimismo, las novelas cinematográficas surten similar efecto en las conciencias de sus lectores, tanto de los burgueses como de los obreros que, con ayuda de estos textos, pueden viajar a lugares exóticos, conocer los lujos de una mansión señorial, disfrutar de bailes y fiestas elegantes, vivir intensas historias de amor y recrear las vidas de los artistas de cinematógrafo.

Tanto en las novelas cinematográficas como en aquellos textos de la primigenia paraliteratura¹¹⁵ se verifica la afirmación de Joaquín Marco sobre las necesidades que tienen los lectores que acuden a esta literatura:

El público demanda realidad, pero prefiere que esta realidad escape a su vida normal. Se trata, en definitiva, de una característica que se da en cualquiera de las múltiples formas de la ingente literatura popular en todos los tiempos. En nuestros días se ha industrializado y masificado el fenómeno [...]. El público lector o auditor (consumidor, en definitiva), quiere expresamente hallarse en el seno de la realidad histórica, pero exige que esta realidad sea a su gusto. El autor popular deforma siempre la realidad y aplica al contenido del pliego una comprimida imaginación (1977: 28).

Son muchos los críticos que se han referido al carácter de evasión de esta literatura y, en concreto, Caro Baroja señala esa huida de la vida cotidiana que proporcionaban, igualmente, la literatura de cordel, los libros de caballerías y, más tarde, las novelas de folletín en todas las clases de público. La necesidad de lo exótico y lo insólito incidiría por igual en los lectores de las distintas capas (1990: 374-375), del mismo modo que ocurriría décadas después con el público de las novelizaciones de películas.

Por tanto, en esa búsqueda del placer escapista no participarían únicamente esos lectores poco instruidos que constituían el público mayoritario de este tipo de textos —de los pliegos y de las novelas cinematográficas—, sino que también gentes de nutrida formación cultural trabaron contacto con este tipo de «lecturas gratas»¹¹⁶. Entre otros, Wilson (1977: 36) corrobora que también los cultos leían pliegos sueltos igual que, en otros momentos de la historia, este mismo tipo de lectorado acudió a algunos de los géneros prosísticos

¹¹⁵ Término preferido por los estudiosos franceses. No es este el lugar para centrar el debate sobre la idoneidad de los distintos términos que manejan los críticos —«paraliteratura», «subliteratura», «infraliteratura», «literatura marginada», «literatura de quiosco», «*Trivialroman*», «literatura *kitsch*», «literatura popular», etc., por ello, no nos detendremos en los matices que encierra cada uno. Preferiremos, sin embargo, el más ampliamente utilizado de «literatura popular» por estar, quizá, menos marcado que el resto.

¹¹⁶ Es esta expresión de Christine Rivalan, derivada del título de su monografía *Lecturas gratas o ¿la fábrica de los lectores?* (2007).

más leídos: las novelas de caballerías o el folletín decimonónico. En relación a ello, Caro Baroja recuerda que los libros de caballerías

aún a comienzos del siglo XIX eran considerados como los que más habían corrompido el carácter español, por hombres como Moratín. Pero la realidad es que gustaron de ellos cantidad de gestes sesudas, sin que les pasara nada, como tampoco les pasó más tarde a los lectores de folletines, con el general O'Donnell a la cabeza, hombre gélido según sus contemporáneos si no es que posponían un poco los negocios graves, como le ocurría a don Antonio de los Ríos y Rosas, cuando le llegaba la entrega diaria de «Las primas de Satanás», folletín que publicaba «La Correspondencia», traducido del francés y debido a Jules de Saint Félix (1990: 374).

Y lo mismo ocurrirá después con las novelas cinematográficas, publicadas algunas en revistas especializadas en cine y de información general, consumidas por muchos lectores bien formados y, otras, en las colecciones de novela breve, que hacían las delicias de un público heterogéneo. Quizá la misma necesidad de una evasión sin complejidades y la amenidad de estas ficciones sean los elementos por los que esta franja culta del lectorado degustaron textos de esta naturaleza.

Pero como ya hemos indicado, la mayor parte de los lectores de ambas manifestaciones son aquellos de escasos recursos económicos e intelectuales, que encontraban en estas modalidades editoriales un acceso más fácil a la lectura por su precio poco elevado y por su mayor sencillez con respecto a los obras de la alta cultura. En este sentido, en todos los casos el recurso de la adaptación se pone al servicio de la exigencia de reducción de la complejidad textual de las obras cultas para un público casi iletrado, en el caso de la literatura de cordel, y para lograr una mejor comprensión de las proyecciones fílmicas y una más completa adquisición del contenido y lenguaje de las películas, en el caso de las novelas cinematográficas.

De esta manera, los lectores se introducen en los universos que las obras originales proponen, a los que de otra manera no llegarían si no fuera por las adaptaciones, versiones y resúmenes de comedias, novelas de caballerías y otras obras en prosa o verso, en un caso, y de las películas en el otro. Con respecto a la primera práctica afirma Edward M. Wilson: «Muchas obras de renombrados escritores –discursos tomados de obras teatrales, versificaciones de dramas y novelas– eran extractados o refundidos a fin de formar un adecuado pábulo para analfabetos y semicultos» (1977: 36). Más adelante, vuelve a hacer hincapié en estos trasvases adaptativos:

De vez en cuando, el argumento de un pliego suelto se transformaba en el de una obra teatral, y con mayor frecuencia, el de una de estas se reducía o se refundía

en forma de romance para hallar cabida en un pliego suelto [...]. La *loa* dramática se reimprimía en pliegos sueltos, especialmente las referentes a virtudes o vicios de las mujeres, o alocuciones de despedida a alguna ciudad española en particular (285).

A las complejas y ricas relaciones de interdependencia entre el teatro y los pliegos sueltos de los siglos XVII, XVIII y XIX se añade el hecho de que en buena parte de ellos se mezclaban poemas y romances de baja calidad con fragmentos de obras de los grandes autores, en sucesivas reimpresiones a lo largo de los siglos, de entre los que destacan extractos de las comedias del Siglo de Oro y, en particular, los monólogos de los personajes protagónicos (Wilson, 1957: 194-196).

Nuevas referencias a este fenómeno adaptador las encontramos en Caro Baroja quien, sin embargo, se centra más en la prosa:

La literatura de cordel en prosa se nutre de libros de caballerías, más o menos abreviados o adaptados. Es decir, que arranca de géneros divulgadísimos, en boga, durante el siglo XVI. Pero cuando estos géneros empiezan a pasar, como cosa vieja, anticuada, según el gusto de públicos menos populares, la literatura de cordel los mantiene vivos, al lado de otros que van surgiendo (1990: 376)¹¹⁷.

Dentro del extendido fenómeno de adaptación en el ámbito de los pliegos sueltos, nos detendremos en las relaciones teatrales¹¹⁸, pues mantienen conexiones más profundas con las novelas cinematográficas que las versiones o extractos de la prosa de cordel, en cuanto que ambas constituyen la traslación resumida no solo de un texto impreso –la obra de teatro o el guión cinematográfico– sino también la del espectáculo visual asociado a él, esto es, la representación o la proyección.

Joaquín Marco registra la existencia de estas relaciones impresas en pliegos sueltos en los siglos XVII y XVIII, que «resumían el contenido de las comedias representadas en Madrid y Barcelona o en los teatros de otras provincias, o publicaban fragmentos signifi-

¹¹⁷ Las composiciones en prosa que Caro Baroja analiza en su estudio y que denomina «prosa vulgar» se componen de libros de caballerías, novelas medievales, vidas de santos, relatos de milagros, vidas de personajes célebres, cuentos fantásticos y novelas famosas, completas o extractadas (87).

¹¹⁸ Para saber más sobre las relaciones de comedias, véanse los trabajos pioneros de Joseph E. Gillet (1922 y 1924) y también los de Wilson (1956) y Rodríguez-Moñino (1962).

cativos aptos para la recitación¹¹⁹». García de Enterría, que también sitúa su aparición en el último tercio del XVII¹²⁰, completa así la descripción de estos impresos

de dos o cuatro hojas solo en los que se imprimían «relaciones de comedia», es decir, fragmentos de comedias, pero normalmente no dialogados sino aquellos parlamentos puestos en boca de un solo personaje, de carácter casi siempre narrativo y en los que se nos explica, con un lenguaje [...]— recargado y barroco, algunos de los elementos clave de la acción dramática (1983: 39-40).

De las palabras de García de Enterría nos interesa especialmente la referencia a la esencia casi puramente narrativa de las relaciones, lo que incide en su carácter explicativo del original dramático. Es lo que nuevamente se desprende del bosquejo que en otro lugar traza de las relaciones teatrales, sobre las que informa que

son, por sí mismas, una parte definida de la comedia, inteligibles ellas aisladas sin que sea necesario leer la obra entera para entender lo que se nos relata. Son de carácter totalmente narrativo, expositivo; nos cuentan lo que no puede verse en escena, pero necesariamente ha de saberse para entender el juego dramático, o definen la personalidad de un personaje importante de la obra (1973: 353).

De esta declaración podemos extraer algunas coincidencias entre las relaciones de comedias y las novelas cinematográficas. En primer lugar, ambas pueden funcionar como explicación de lo que ocurre en la escena y en la pantalla para aquellos que no han asistido a los espectáculos y, a la vez, ambas poseen capacidad para constituirse en obras autónomas, comprensibles sin la necesidad de que se conozca el texto —o evento— que adaptan. En la situación contraria, pueden llenar las lagunas de los asistentes a la obra original, fruto de la incomprensión o de la imposibilidad de captar todos los detalles de la función o de la proyección ocasionada por múltiples motivos (ruido, falta de visibilidad, etc.). En

¹¹⁹ Wilson recupera en su estudio (1956: 140) el testimonio de José Blanco White, que describe así las tertulias de las festividades navideñas en que se recitaban estas relaciones: «These were singing, dancing, and, not unfrequently, speeches, taken from the old Spanish plays, and known by the name of *Relaciones*. Recitation was considered till lately as an accomplishment both in males and females; and persons who were known to be skilled in that art, stood up at the request of the company to deliver a speech with all the gesticulation of our old school of acting, just as others gratified their friends by performing upon an instrument» (1822: 325). A ello añade el hispanista inglés: «The popularity of these recitations is attested by the number of surviving chap-books of the eighteenth and early nineteenth centuries which consist entirely of single speeches from seventeenth-century plays by Pérez de Montalván, Moreto, Rojas, Diamante, Calderón and a host of minor dramatists whose names are now forgotten» (1962: 144).

¹²⁰ Rodríguez-Moñino coincide con García de Enterría en el siglo de aparición (XVII), al afirmar que «se empezaron a publicar en el momento de éxito de Lope y Calderón» (García de Enterría, 1973: 337). Jaime Moll, por su parte, afina un poco más al decir que «Sevilla es la ciudad que inicia la edición de “relaciones de comedias” a fines del siglo XVII y la mantiene, probablemente en exclusividad, en el primer cuarto del siglo XVIII» (1976: 145).

ello también repara García de Enterría, –para el caso de los pliegos–, cuando comenta que muchas de estas relaciones «nos sitúan en el corazón de la intriga dramática para poder entenderla completamente al contársenos lo que no hemos sabido porque no habíamos podido ver o captar hasta entonces» (356). Los momentos seleccionados suelen ser siempre de una misma clase, lo que lleva a esta crítica a sostener que

llama la atención la poca inventiva de situaciones dramáticas que demuestran algunos autores : así los encuentros con damas en peligro o de ser deshonrada o de morir (despeñada, ahogada, asesinada) [...]; o un encuentro más pacífico, casi siempre en un vergel o paisaje bucólico. La explicación puede estar en la época de estas «relaciones» en la que ya hemos visto cómo los dramaturgos se copiaban unos a otros o se repetían a sí mismos o reproducían fórmulas teatrales que ya habían sido utilizadas con éxito. El gusto del público, además, está aquí de nuevo presionando [...] (357).

De modo parecido a las relaciones, las cinenovelas incorporan los momentos más impactantes de las películas, violentos o sentimentales, reforzados además por las fotografías que acompañan al texto. Ambos productos servirían, pues, como objeto-recuerdo, no solo de esos instantes de mayor emoción, sino de los espectáculos completos. Y ello a causa del trasvase de lenguajes artísticos: del escénico y del filmico al textual.

En opinión de García de Enterría, la publicación de las relaciones de comedias en pliegos sueltos «no puede estar lejana a la de la publicación de la obra en algunas de las *Partes* o ediciones más tempranas de las obras dramáticas de los autores de comedias» (1973: 350). Sin embargo, Jaime Moll se muestra en desacuerdo con la tesis de esta autora en cuanto a la cercanía entre la publicación de las relaciones y la de las comedias en las *Partes*, o entre la edición de las relaciones y la puesta en escena de las obras. Reproducimos a continuación la extensa pero fundamental cita donde expone su postura:

La difusión de las novedades teatrales se lleva a cabo con la edición de las comedias, «sueltas» o en «partes», actividad en la que Sevilla tiene una gran importancia [...]. Las relaciones son para leer o representar en tertulias, en casas particulares, y creemos que su desarrollo se debe a la necesidad en que se encuentra un público enfervorizado por el teatro, que, ante la prohibición de las representaciones, reacciona creando este sustitutivo: la recitación de fragmentos de comedias en sus reuniones caseras. Lo más probable es que sea anterior el hecho sociológico a su realización impresa. No es difícil imaginar una reunión en la que el más dotado para la recitación recuerde de memoria fragmentos de las obras más representadas, generalmente largos monólogos. La generalización de esta costumbre y la necesidad de tener textos ya seleccionados de las comedias favoreció la edición de estas «relaciones de comedias» que, por otra parte, no impidió el gran número de ediciones de comedias sueltas que se imprimieron coetáneamente en Sevilla. Los teatros se cierran, pero las comedias se siguen leyendo y fragmentos adecuados

de las mismas se recitan en las reuniones caseras. De 1679 a 1767, con algunas excepciones esporádicas, no hay representaciones teatrales en Sevilla. Y aún, la reanudación de las mismas no durará muchos años. La correlación entre el cierre de los teatros en Sevilla y la aparición de las «relaciones de comedias», junto con la limitación geográfica inicial de su impresión, creemos que es una justificación suficiente de nuestra hipótesis (1976: 145-146).

Podemos añadir a las funciones ya mencionadas de las relaciones de comedias, su servicio en la estrategia de carácter publicitario que los empresarios teatrales empiezan a poner en práctica en el siglo XIX para lograr mayores beneficios comerciales. García Castañeda recoge, a este respecto, la afirmación de Joaquín Marco:

En el siglo XIX era frecuente poner a la venta ediciones baratas de las obras teatrales antes de su estreno en Madrid y Barcelona para que los lectores acudieran a verlas representar si las hallaban de su agrado. A nivel popular estaban las versiones en aleluyas dedicadas también a un público no alfabetizado o cuyas posibilidades económicas no le permitían frecuentar los teatros, aunque estaba más o menos familiarizado (*apud* Castañeda, 2011: 190).

Ediciones baratas, relaciones de los textos dramáticos y aleluyas¹²¹ mantienen, por tanto, un estrecho vínculo con las novelas cinematográficas en cuanto que ponen en marcha maniobras comerciales similares a estas, dado que uno de los fines principales de las novelizaciones de películas es publicitario: la incitación a los espectadores a acudir al cine a ver los filmes en los que se han basado los relatos. Para el caso de las aleluyas, García Castañeda expone algunas de las tácticas que llevaban a cabo los impresores para obtener mejores ventas:

La versión en aleluyas de las obras de teatro solía aparecer al tiempo de representarse estas obras y este oportunismo con fines económicos llevaba a rivalizar a los impresores de tal manera que, según Amades, «cuando salía un romance o una auca que en seguida se atraía la atención del público, no tardaba en ser copiada por otro grabador que imitaba su boj hasta el punto de parecer igual» (1938: 23). Como sucedía con la mayor parte de las estampas populares, la copia o el plagio no se consideraban fraudes sino ardidés editoriales, y muchas de las casas impresoras de aleluyas tan solo cambiaron el número de la serie, aunque en otras ocasiones introdujeron variantes de interés dentro de un mismo asunto (García Castañeda, 2011: 209).

También se imprimieron, sobre todo durante la segunda mitad del XIX, aleluyas acerca de las novelas más conocidas del momento, aprovechando la actualidad de los textos novelescos (García Castañeda, 2011: 190).

¹²¹ Véase la figura A41 del Apéndice.

Diego Visone, por su parte, en un interesante estudio en el que hace un repaso por la historia de las aleluyas teatrales, atribuye a Francisco Arderiús el cambio en la concepción de estas, mediante la transformación de su función primordial: de la transmisión de mensajes morales o como mero recuerdo de un espectáculo a un carácter netamente publicitario. Fija, además, la fecha exacta, 1867, a partir de la cual las aleluyas se publicarán con fines comerciales (2011: 81). Cree, además, que hasta ese momento, las vendían solamente los ciegos y los vendedores de estampas tradicionales y que «fino al teatro dei Bufos Arderiús, non abbiamo notizie della vendita delle *aleluyas* nei teatri, come *souvenirs* o programmi di sala, [...]» (2011: 85). De esta manera describe Visone los inicios de Arderiús con respecto a esta práctica mercantil:

Il passaggio successivo è la creazione dell'*aleluya* con funzione pubblicitaria. L'artefice di tale innovazione fu l'attore, cantante e impresario Francisco Arderiús. Egli capì che queste stampe potevano essere sfruttate a scopo pubblicitario nel momento forse della loro maggiore diffusione sul mercato, se pensiamo che in circa cinque anni, dal 1863 al 1867, ne furono prodotte una ventina dalla casa Marés. Arderiús era un uomo con spiccato senso degli affari e colse l'occasione nel momento migliore: produrre *aleluyas* per i suoi spettacoli. La sua iniziativa restò unica per il teatro madrilen, anche relativamente alle sue messinscene, ma aveva in sé il seme per far germogliare la realizzazione di stampe teatrali pubblicitarie a Barcellona pochi anni dopo (2011: 86).

Las novedades que introduce Arderiús no se centran exclusivamente en otorgar a las aleluyas carácter publicitario y en venderlas en las taquillas de los teatros, sino que afectan incluso a su estructura y estética:

L'impresario madrilen era originale nelle sue iniziative e non si accontentò di accettare la tradizione iconografica di stampatori come Marés, perché le sue *aleluyas* dovevano essere diverse, appetibili, nuove e perché dovevano avere una nuova funzione. Così nacque un nuovo stile e, in un paio di casi, addirittura una nuova strutturazione rispetto a quella concepita fino ad allora dalla stampa tradizionale. Il lettore della stampa era lo stesso spettatore che andava a teatro, quindi nella sua lettura riconosceva non una trama teatrale, ma *quello* spettacolo. Riconoscere specificatamente uno spettacolo fu una prerogativa di tutte le *aleluyas* dei Bufos, la compagnia fondata da Arderiús su imitazione dei Bouffes Parisiens di Offenbach. Di conseguenza cambiò la logica commerciale legata allo smercio delle stampe, passando da un sistema di distribuzione viaria esercitata dai ciechi, alla vendita presso la biglietteria del teatro (86).

Un aspecto destacable indicado por Visone en la cita precedente tiene que ver con el hecho de que estas aleluyas remitían directamente a todo espectáculo dramático y no solamente al texto teatral. Lo mismo ocurrirá, en el siglo siguiente, con las novelizaciones

filmicas. Este crítico recupera la deducción de Caro Baroja, que remite directamente a la conexión entre ambos productos:

Parece observarse que, en un momento, así como hoy después del éxito de la película viene una impresión tipográfica que lo recuerda o afianza, tras el éxito teatral, dramático o cómico, se componía la aleluya humilde que incluso se llegaba a vender a la puerta de los teatros, junto con los libretos, programas, extractos, etc. (Caro Baroja: 1990: 503).

Queda claro, pues, que «le *aleluyas*, dunque, avevano tutta l'intenzione di essere una pubblicità per le messinscene» (Visone, 2011: 88), y que en el contexto de la compañía de los Bufos Madrileños de Arderiús¹²², hablamos plenamente de teatro comercial de enorme éxito, cuyo público bien podría ser el mismo que años después llenaría los cinematógrafos y compraría las novelizaciones del arte silente, algunas de ellas en los mismos cines. Arderiús entrevió con sagacidad las posibilidades de negocio que podía suponer su fórmula teatral –humorística, frívola, psicalíptica, con exuberancia decorativa y escasez de ropa para las artistas– y actuó en consecuencia, considerando a los espectadores como consumidores económicos y no tanto culturales, de modo similar a la concepción que de ellos tendrán en un futuro los editores de novelas cinematográficas y los productores de cine:

C'è da dire, inoltre, che la commercializzazione del teatro nei suoi vari aspetti fu la conseguenza della concezione dello spettatore che Arderiús aveva: lo spettatore per lui era più simile a un consumatore che a un fruitore culturale e psicagogico. Arderiús, a cui la gloria non interessava perché non dava da mangiare, non fece mai mistero sulla sua intenzione di guadagnare e capì che l'unico modo per farlo era divertire il pubblico. «Ganar dinero dando gusto al consumidor», «lujo en el espectáculo, baratura en los precios», la messinscena è costosa quando non frutta, «hemos procurado tener de todo un poco, a gusto del consumidor, zarzuela seria, zarzuela cómica, zarzuela bufa y zarzuela de espectáculo», sono solo alcune espressioni usate da Arderiús, indicative per capire che idea avesse del pubblico. È interessante l'uso della parola *consumidor* che implica l'idea di procurare allo spettatore un piacere immediato. Il consumo non doveva essere legato solo al pagamento del biglietto di ingresso, ma anche all'acquisto di materiale inerente agli spettacoli, come libretti e pubblicazioni fatte periodicamente da Arderiús sul tipo della biografia. Come un ulteriore modo di promuovere il suo teatro, nel 1871, Arderiús iniziò a pubblicare anche una rivista, «La correspondencia de los Bufos», che ebbe, però, vita molto breve (86-87).

Como se puede apreciar, el carácter comercial y el éxito unen nuevamente las aleluyas y las novelas cinematográficas, pues ambas producciones se hallan insertas en dos

¹²² Véase al respecto, el estudio de Barreiro Sánchez (2009).

corrientes industriales que emplean métodos similares para atraer al público a sus espectáculos y para obtener de ellos la máxima rentabilidad, más allá de las puestas en escena y de las proyecciones. Nos referimos a la venta de productos asociados a las obras y espectáculos, esto es, a la utilización de campañas de *merchandising*. Como informa Visone para el caso de las obras de Arderius, tendremos las aleluyas y diversas publicaciones periódicas para los espectáculos dramáticos y, para el caso del arte mudo, las novelizaciones, que en algunos sectores de la crítica en lengua inglesa se denominan, como ya hemos anticipado, *fiction tie-ins*, término que por sí mismo alude a esta práctica mercadotécnica.

Al frente de ambos productos de reclamo —aleluyas y novelas cinematográficas— destaca, sin duda, la imagen¹²³, pues es el elemento que ocupa el lugar primordial y, además, en los dos el texto se encuentra subsumido a ella. En este sentido, estamos ante lo que Jean-Fraçois Botrel llama una «imaginatura», término que emplea para definir «la expresión con imágenes, de manera exclusiva o predominante, de alguna idea o historia en soportes varios, para una lectura e interpretación sui generis [*sic*]. Un objeto bastante distinto de la ilustración gráfica, ya que de tener un carácter subalterno o subsidiario, en la imaginatura, la imagen se vuelve el elemento principal y definitorio» (2011: 214)¹²⁴.

Botrel es muy consciente del papel fundamental que ocupa la imagen¹²⁵ en los pliegos de cordel pues, tal y como él mismo declara:

¹²³ «El nexo entre la imagen pintada, dibujada o grabada y la palabra, lo da la misma necesidad de narrar o figurar las acciones humanas» (Caro Baroja, 1990: 491). Para el tema de nuestro estudio, debemos sumar a las imágenes mencionadas por Caro Baroja, la fotografía.

¹²⁴ Botrel ofrece algunos ejemplos de imaginatura, entre los que incluye las aleluyas. A esta lista bien podríamos añadir nuestras novelas cinematográficas: «En la época a la que me voy a referir (1833-1936), la imaginatura “popular” lo mismo se puede encontrar en el frontispicio de un pliego, en una cubierta o un *ventall*, como expresión emblemática o sintética de una obra, que en una serie de grabados, de libritos de papel de fumar, de cromos, o de tarjetas postales, en un cartelón [...] o en un pliego de aleluyas y, años después, una historieta o un cómic, y diría que también en las ilustraciones del curso del texto alusivas a distintos momentos del texto (láminas o viñetas, exentas o insertas) si, como sucede a mediados del siglo XIX, se da una omnipresencia de la imagen y la superficie ocupada por esta supera la del texto impreso» (2011: 214-215). Con las novelizaciones de películas ocurre lo mismo que en este último ejemplo, la imagen apunta a distintos momentos de la narración fílmica, solo que mediante fotografías en lugar de ilustraciones.

¹²⁵ También hace hincapié en su importancia Joaquín Marco quien, en la mesa redonda celebrada en el XXX Festival de Cine de San Sebastián del año 1982, en la que participaron Joaquín Marco, Mario Vargas Llosa, Manuel Puig, Luis Gasca, Román Gubern, Fernando Savater, José Enrique Monterde, Juan Cueto, Vicente Molina Foix, Augusto Martínez Torres, Paco Ignacio Taibo, Guillermo Cabrera Infante, Julián Marcos, Javier Coma, Salvador Vázquez de Purga, J. L. Guarnier y M. Rotellar, y adaptada por Dolores Montero para la revista *Anàlisi*, afirma lo que sigue: «Pero quizá lo más interesante para este coloquio es señalar la interacción que se produce en este tipo de literatura popular entre la imagen y el gesto. Es decir, inmediatamente que aparece el pliego de cordel con un índice de analfabetismo muy notable en el público lector aparece la imagen. Es decir, en estos pliegos que son hojas de papel impresas por dos caras y plegadas en forma de cuatro hay siempre en la portada un esquemático dibujo que tiene —o a veces no— relación con el tema del que se habla en el interior» (1984: 158).

No hay que olvidar que la literatura de cordel es también una literatura gráfica y sería falsear el análisis si solo retuviéramos los textos. Ya que aun cuando las famosas viñetas no han tenido siempre una relación clara con el texto y aun cuando sus calidades estéticas son, a menudo, menores todavía que las del texto, no puede uno menos que quedar impresionado por esta presencia casi constante del elemento gráfico, al lado del texto, en una gran parte de la literatura llamada popular, desde el aleluya hasta la novela por entregas y la prensa sensacionalista. Sin duda, la imagen es la de una lectura más inmediata, más fácil y, por esta misma razón, el impreso que la utiliza más asequible. Por otra parte, se sabe que muchos pliegos de cordel eran conocidos por sus ilustraciones más que por su título y los impresores de las ediciones más contemporáneas, a menudo, han llevado el respeto a sus fuentes y a su público hasta hacer grabar nuevos bojes que recogían lo esencial de las ilustraciones anteriores (1993a: 152).

En su evocación de la trayectoria del uso de la imagen en la literatura popular, en la que incluye desde las aleluyas a la novela por entregas y la prensa periódica podemos incluir, claro está, el fenómeno de la narración literaria de películas.

Dentro de ese recorrido, se puede decir que el período en que se fortalece esa presencia preponderante de la imagen es, sin duda, el siglo XIX, como bien explica Raquel Sánchez en relación específica con el mundo del libro:

Con el siglo XIX entró en el mundo del libro una corriente imparable a favor de la utilización de la imagen como medio de comunicación [...]. Nació como un complemento al texto, que en la época romántica adquirió tintes efectistas, los cuales a su vez se verían reforzados con la literatura de folletones por entregas. La imagen, fue, además, un reclamo para los posibles compradores, como demuestran los anuncios de la época. A diferencia de la ilustración del siglo XVIII, el siglo XIX se valdrá de la imagen como un instrumento más allá de un mero elemento decorativo (2001: 116).

La imagen y esos «tintes efectistas», tan caros al folletín, a los que alude Raquel Sánchez apuntalan el carácter sugerente y promocional que estaba ya presente en las aleluyas y estará después en las novelas cinematográficas que también beben, como desarrollaremos en el siguiente apartado, de la literatura folletinesca. Las imágenes de las cinenovelas, como decimos, contenían un verdadero poder sugestivo, pues las líneas de texto venían escoltadas por las fotografías más expresivas y aun exageradas. Lo mismo podía verse en las aleluyas teatrales, como se infiere de la descripción que de ellas pinta García Castañeda:

Al igual que en las [...] aleluyas de carácter narrativo, en las dedicadas al teatro la falta de espacio, por lo general 48 viñetas, obliga a escoger las situaciones más sensacionalistas y espectaculares así como los principales episodios y personajes, cuyos gestos se exageran hasta lo melodramático. La primera viñeta suele pre-

sentar el argumento con el retrato del autor o de los protagonistas, o con figuras simbólicas como una panoplia, un libro abierto o un escenario, y llevan los correspondientes versos alusivos al pie. En su deseo de reproducir la ambientación de las obras de teatro, en ocasiones las viñetas imitan la embocadura del escenario con sus cortinajes, y los personajes representados van vestidos como los de la obra teatral narrada (2011: 209-210).

De estas palabras podemos extraer una nueva ligazón entre las aleluyas dramáticas y las adaptaciones novelescas de películas, esto es, la idéntica intención narrativo-descriptiva y subrayadora de acciones y sensaciones en ambas producciones.

La reproducción de la ambientación de la obra de teatro de que habla García Castañeda se completaba, en algunos pliegos, con la presentación directa y gráfica de los personajes de la comedia. En este sentido, Giuseppina di Francesco se fija en

[...] algunos pliegos ilustrados con distintas «figurillas» reutilizadas, presentes en frontispicios de cuadernos de obras teatrales. Así, la curiosidad del comprador del pliego se despertaba no solo gracias al argumento de la comedia que la rúbrica anticipaba en pocas líneas, sino también a la representación de muchos personajes: el joven, el caballero, una doncella, una dama, dos ancianos, un pastor, que constituyen, en definitiva, una especie de índice ilustrado de los personajes del texto teatral (2002: 15).

Esas figuras de los frontispicios de los pliegos dramáticos encontrarían su parangón en las fotografías de portada de las novelas cinematográficas dedicadas a las estrellas del arte mudo. Sobre todo de las pertenecientes a las colecciones de novela breve, pues aquellas publicadas en revistas no solían tener una portada o portadilla de sección con fotografías que representaran a los personajes principales, aunque sí se seleccionaban, como vemos frecuentemente en las de *Blanco y Negro*, fotografías de las películas en que aparecía solamente el protagonista —normalmente las actrices— de manera que funcionaban casi como portadas de la novelización.

Conocido es el impacto que las imágenes que presiden las portadas de los libros han provocado desde antiguo en el público popular. Los impresores de pliegos de cordel emulan la morfología del libro también mediante el método que comenta Joaquín Marco: «En pliegos del siglo XVII se impone a veces la costumbre de que el grabado o adorno tipográfico ocupe toda la primera página, como si fuera la portada de un libro» (1977: 37). Como es sabido, era también frecuente que incluyeran orlas, grecas y adornos tipográficos (García de Enterría, 1973: 64; Joaquín Marco, 1977: 37; Giuseppina di Francesco, 2002: 9).

De esta manera, la literatura de cordel trata de asimilarse al objeto impreso más prestigioso, el libro, al acoger el elemento gráfico, tanto en las portadas como en los interiores, para lograr una mayor belleza y generar un mayor poder de atracción. Así lo cree esta autora cuando afirma que «en muchos pliegos, además, se ha advertido el intento por parte del tipógrafo de proporcionar al lector un producto que recordara, en la medida de lo posible, aun en la pobreza de los materiales usados y a pesar de la brevedad de los textos, al producto mucho más importante y formalmente bello representado por el libro [...]» (Giuseppina di Francesco, 2002: 9).

Por todo ello, es innegable el papel central que la imagen cumple en el amplio campo de la literatura popular y, sin duda, resulta primordial en la labor que los pliegos cumplieron para hacer «llegar a las clases populares las obras teatrales de éxito en aquellos años, proporcionándoles así ilustración y entretenimiento» (García Castañeda, 2011: 210). Ese tipo de público se inclinaba más hacia la imagen que hacia el texto por los elementos que hemos ido desgranando hasta aquí: su mayor facilidad interpretativa y su capacidad de atracción. Este lectorado gustaría de conocer las novedades y éxitos dramáticos por las aleluyas teatrales más que por las propias obras e, incluso, las preferiría a las relaciones de comedias, a tenor de la reflexión de Caro Baroja, para quien estas «constituyen como la última fase en el proceso de resumir, de abreviar, los relatos [...]» (1990: 494) y, por ello, resultaría más afín a las necesidades del público más iletrado.

De lo que hemos visto hasta ahora, se desprende que las dos grandes funciones que la inclusión de la imagen proporciona tanto a la literatura de cordel como a las novelas cinematográficas, están en función de atraer la atención del público y de facilitar el contenido expuesto por el texto.

Igual que los pliegos permitían que muchos lectores entraran en contacto con grandes obras en prosa, accedieran al universo de la ficción caballerescas y a un remedo de la puesta en escena de las comedias, siempre de una manera resumida y más sencilla que en los originales, así sucedió con el uso que de las novelas cinematográficas hacían aquellos lectores que no podían acudir a los cines. No a todo el mundo le era posible pasar la tarde en las salas del arte mudo, bien porque sus ocupaciones no se lo permitieran (madres con niños pequeños, enfermos, personas mayores) o porque no hubiera ningún cinematógrafo o teatro en su localidad. Las historias de las películas y la cautivadora imagen de los artistas de cine se colaron en muchos hogares de la mano de las novelizaciones filmicas. Unas décadas antes, las relaciones de comedias y las aleluyas habían ejercido la misma función

para el caso de los espectáculos teatrales pues, como recuerda Mendoza Díaz-Maroto, entre otros, sirvieron para paliar la imposibilidad de algunos de ir al teatro: «El teatro de cordel utilizó los vehículos del folleto –para las comedias *sueeltas*– o del pliego, que habitualmente servía para hacer llegar de algún modo el teatro a los habitantes de lugares que carecían de corral de comedias, (o para emular a los actores profesionales). El público de toda España leía pliegos con resúmenes de obras de mucho éxito, o bien relaciones –es decir, fragmentos de comedias [...]» (2001: 183). A su vez y, como ya hemos mencionado, tanto las relaciones y aleluyas como las adaptaciones de las películas, facilitaron una mejor comprensión de lo visto en las tablas o en la pantalla para aquellos que sí tuvieron la oportunidad de asistir a los espectáculos y, por último, todas ellas se convirtieron en estimado recuerdo de las escenas protagonizadas por los actores de moda, de un arte y del otro.

Pero más allá de las concomitancias formales tratadas a lo largo de este apartado, otro punto capital que nos permite advertir el parentesco entre la literatura de cordel y las novelas cinematográficas pasa por la afinidad de temas, tipos de personajes, situaciones y por su carácter fundamentalmente conservador y moralizante, rasgos que sobreviven a lo largo de los siglos a través de las distintas manifestaciones de la llamada literatura popular.

El enorme éxito de estos productos se debió a la combinación de todos estos elementos, los cuales todavía se mantienen vivos en otras obras que hoy consumen y disfrutan grupos masivos de espectadores y lectores. Nos referimos, por ejemplo, a las telenovelas latinoamericanas o las *soap operas* de Norteamérica –así como la novelística comercial actual– que recogen, en buena medida, gran parte del espíritu y características ya presentes en la literatura de cordel y que a lo largo de la historia de la cultura han nutrido, sucesivamente, al melodrama, al folletín y a la novela por entregas, las colecciones de novela breve, la novela rosa, la fotonovela, la radionovela, el cómic, hasta llegar a las citadas manifestaciones televisivas. Rasgos como la baratura, la brevedad, el carácter de evasión, la repetición argumental y estética, el marcado carácter mercantilista, la convivencia de alta y baja literatura en un mismo formato, el uso de la imagen como elemento atractivo y facilitador de la lectura, la presencia de un público poco exigente, etc., gozan de plena vigencia en todos estos géneros que han ido recogiendo el testigo que inició la literatura de cordel.

Quizá sean el folletín y la novela por entregas los primeros descendientes directos de los pliegos pues, como afirma Joaquín Marco, «en relación con esta literatura [de cordel]

como derivación aparece el folletín, que es una prolongación de la prensa escrita» (1984: 158). El carácter periodístico al que alude Marco puede ayudarnos a fundamentar la filiación entre los pliegos y el folletín, puesto que como bien explica este autor:

En principio esta literatura transmite romances tradicionales; más adelante pasa a ser una especie de crónica de sucesos de las ciudades, de los crímenes que se suceden en las ciudades o en los campos. También tiene interés el pensar que el pliego de cordel español se exporta a América; es decir, los emigrantes españoles en la Argentina, por ejemplo, tienen una editorial en Barcelona que les manda regularmente los pliegos de cordel con los últimos acontecimientos romanceados de lo que está sucediendo, lo que ahora llamaríamos la prensa amarilla [...]. Es decir, estos pliegos de cordel son una especie de apéndice al periódico que nace en la segunda mitad del siglo XIX (158).

La capacidad de los pliegos sueltos para convertirse en adendas de la prensa periódica¹²⁶, con la inclusión en sus páginas de noticias y sucesos, hermana ambas producciones, y ello se complementa con la presencia de temáticas similares, como veremos más adelante, entre las que destacan aquellas asociadas a los relatos de crímenes¹²⁷. Es este uno de los componentes destacables de la conexión entre ambas, reforzada por la influencia del Romanticismo sobre los pliegos que calará, asimismo, las páginas de las novelas de folletín. Afirma, al respecto, Marco:

Los valores románticos, vistos desde el pliego de cordel, supusieron una acentuación de determinadas características, como la exacerbación sentimental y lacrimógena, la valoración estética y moral de la muerte, la puesta en circulación de los tópicos amorosos al estilo romántico (doncellas y amantes dispuestos a morir por amor) [...]. Algunas características del pliego de cordel coincidieron con determinadas preferencias del hombre romántico [...]. Existe, pues, durante el Romanticismo, y los años que siguen hasta la casi extinción del género, una pervivencia de características románticas en el género popular que no abdica de ninguno de sus principios [...]. Solo el Romanticismo podía ofrecer, pues, a la imaginación popular la liberación necesaria para popularizar determinados temas (1977: 246-247).

Esa pervivencia de rasgos románticos en el género popular –muy presentes en los pliegos sueltos del XIX y en la novela de folletín– aparecerán nuevamente, como veremos, en las novelas cinematográficas, y a ellos se sumarán diversos temas que venían ya de antiguo. Al respecto sostiene Wilson que «the importance of the chap-book tradition in Spain after

¹²⁶ E incluso en sustitutos. Afirma Marco que los pliegos «han sido excelente instrumento de información –a veces suple al periódico– y eficaz sistema de propaganda política» (1977: 501).

¹²⁷ Como asegura Caro Baroja, en el XIX se publicaron muchos pliegos sueltos con romances que trataban de incestos, violaciones, etc., «influidos por el espíritu periodístico de la época» (1990: 178).

the end of the seventeenth century lies not in the intrinsic merit of any single *pliego* but in the way they continue to treat earlier themes and subjects» (1957: 195). Por su parte, Marco reafirma esta idea de la pervivencia temática a través de los siglos cuando afirma que

el hecho de que los pliegos sueltos de los siglos XVIII y XIX mantengan temas y transmitan textos que proceden de los orígenes mismos del fenómeno literario español no es casual. Indica claramente la permeabilidad de los temas considerados como tradicionales y populares; la vertiente popular que se transmite, en el campo de lo literario, desde la Edad Media (1977: 183).

Temas y procedimientos semejantes que van a pasar, como venimos indicando, al nuevo «sistema paraliterario» que se inicia en el XIX y que sustituye a aquel en el que se inscriben los pliegos de cordel. Boyer explica con gran claridad la herencia que la literatura popular del XIX debe a su precedente de cordel:

Avec l'invention de l'imprimerie émerge une nouvelle forme de culture qui, aux cotés de la littérature légitimée et de la tradition orale, s'impose comme une troisième entité jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle, quand elle est totalement remplacée par la paralittérature actuelle. Appelés *Volksbücher* en Allemagne, *libri popolari* en Italie, *pliegos sueltos* en Espagne (et *literatura de cordel*), *folhetos* au Portugal, ces textes, répandus à travers l'Europe entière, sont généralement désignés, en France, sous le nom de *livrets bleus* (à cause de la couleur de la couverture affectée à certains d'entre eux) ou de *livrets de colportage*, mais il s'agit d'une appellation imprécise, puisque la vente de ces opuscules se développa avant que les colporteurs décident de les écouler [...]. Il semble toutefois utile de montrer ici que la fraction de cette «bibliothèque bleue» qui relève de la fiction, se situant à la jonction de la littérature légitimée et de la tradition orale, leur emprunte des motifs, des récits et des procédés: produit d'une nouvelle société et de nouvelles techniques, elle n'est pas une anomalie, mais une héritière (1992: 43-44).

Sin embargo, esta nueva paraliteratura, de la que forman parte indubitable las novelizaciones de películas, no es una mera variación de la literatura de cordel, sino que su esencia está mediada y complementada por las exigencias de la sociedad industrial:

La paralittérature moderne ne résulte pas d'une simple mutation des différentes formes de la littérature de colportage; elle est le produit de la société industrielle tout entière. En émergeant, en cette première moitié du XIX^e siècle, dans le contexte d'un ébranlement généralisé du discours, elle correspond à l'adaptation d'une partie de la production littéraire à une société de masse [...] (Boyer, 1992: 55).

Esa literatura industrial, sigue diciendo Boyer, desplazará a la literatura de cordel (57), con la cual convivirá hasta bien entrado el siglo XX. En palabras de García de Enterría: «Los primeros años de nuestro siglo XX todavía pudieron mantener viva la tradición de la literatura de cordel, pero ya está, se puede decir, prácticamente terminada. Los

periódicos, el cine, la radio, la televisión, es decir, todos los medios de comunicación de masas, han acabado con ella [...]» (1973: 39). A la misma situación se alude en la entrada correspondiente a «literatura de cordel» en el *Diccionario de literatura popular española* de Joaquín Álvarez Barrientos y M^a José Rodríguez Sánchez de León, donde se nos informa de que desde el último tercio del XIX hasta los umbrales de la Guerra Civil, en Madrid y Cataluña permanecen aún los últimos focos de producción de literatura de cordel, que rivaliza con la prensa amarilla y las novelas de quiosco que la están desplazando sobre todo en los núcleos urbanos, a la vez que asumen de aquella literatura sus mismas funciones y orientaciones (1997: 184). De esta manera

más que una valoración estética, desde unos cánones tan obstinados como impertinentes, lo que importa ante el fenómeno de la literatura de cordel y sus avatares, es el reconocimiento de una demanda constante de literatura bajo unas formas bastante convencionales, al fin y al cabo para la satisfacción (más o menos mágica, y excepcional o periódica y estructural) de unas necesidades sociales e individuales: informarse [...], recrearse (según unos códigos sociales al uso o transgresivos), soñar, hasta en su dimensión de evasión y de compensación simbólica (184).

Como decimos, las manifestaciones de literatura popular del XIX y principios del XX recogerán no solo rasgos formales de la de cordel, sino que rápidamente incorporarán buena parte de su universo temático, por ejemplo, el que en buena medida sirve de puente entre una y otra, el relativo a los relatos de crímenes y hechos violentos. En ocasiones, estas historias publicadas en pliegos sueltos sirvieron de inspiración para novelas de corte folletinesco. En este sentido, García de Enterría recuerda la reflexión de Caro Baroja relativa al hecho de que «en el terreno de la prosa de cordel y cuando esta degenera en relatos de crímenes y “horrendos casos”, muchas veces es inspiradora de libros y novelas, más que sujeto paciente de la influencia de estos. Piénsese en los folletines y en los orígenes de la “novela por entregas”» (1973: 24).

El folletín recoge también otros temas propios de la literatura popular de cordel, que encontraremos posteriormente en las novelas cinematográficas, a saber: el poder del dinero, historias sentimentales y aventureras fundamentalmente —aunque también históricas—¹²⁸, pobreza y riqueza, las diferencias entre clases sociales, el honor, etc. No interesan en las novelizaciones de películas, sin embargo, ni la religión ni la política.

¹²⁸ Según Marco (1969a: 145) se distinguen dos tipos de folletín, el histórico-social o histórico y el histórico-sentimental o sentimental.

Podemos concluir, pues, con la afirmación de García de Enterría, según la cual «la literatura de cordel domina la marginación literaria en los tres siglos anteriores [XVI, XVII, XVIII]», mientras que «en el XIX compartió condición con otros tipos de literatura impresa, de entre las que destaca la novela de folletín o por entregas» (1983: 43). En el seno de esa convivencia de los pliegos sueltos con la novela popular del XIX, además, se erige en «pieza clave entre el diario y el libro o, mejor dicho, entre el lector de diarios y el comprador de libros, y se inserta así en la compleja red editorial, junto con la novela por entregas y la narrativa de cordel» (Lecuyer-Villapadierna, 1995: 23). La literatura de cordel será desplazada definitivamente por las nuevas expresiones de literatura para las masas en el primer tercio del siglo XX, retomando su naturaleza y funciones primordiales. En este camino, el folletín funcionará como bisagra y ligazón entre la literatura de cordel, las obras de las colecciones de narrativa breve y las novelizaciones de películas de la Edad de Plata.

3.1.4.2. *Novelas cinematográficas y literatura folletinesca*

Como hemos visto en el apartado anterior, en el siglo XIX y en las primeras décadas del XX, la literatura de cordel, el folletín, las colecciones de novela breve y la boyante prensa periódica conviven en los mismos lugares de venta y son consumidos por un público de carácter amplio y heterogéneo. Sin embargo, esta convivencia no es igualitaria, pues la novela de folletín y por entregas se alzaría sobre los pliegos como nuevo sistema paraliterario, recogiendo su herencia y filtrándola posteriormente en la narrativa popular de la Edad de Plata, en las fotonovelas¹²⁹ que inician su éxito en los años cuarenta y en las series televisivas aparecidas después.

Esa convivencia se manifiesta de diversos modos como, por ejemplo, en el hecho de que, con frecuencia, los pliegos se nutrieron de los argumentos de conocidas obras de la época como *Noches lúgubres* (1789-1790) de Cadalso, *La dama de las camelias* (1848) de Dumas hijo, *Pablo y Virginia* (1787) de Bernardin de Saint-Pierre o *El conde de Monte-Cristo* (1844-1846) de Dumas padre y Maquet (Romero Tobar, 1995: 26), muchas de las cuales aparecieron por primera vez en los folletines de los periódicos y se publicaron más tarde en formato de cordel. Por ejemplo, la última novela mencionada, apareció en

¹²⁹ Como afirma Evelyne Sullerot, «le photoroman est l'enfant bâtard du feuilleton et du cinéroman» (1970: 123). En las fotonovelas, por tanto, se produce la confluencia de la novela de corte folletinesco y de las novelizaciones filmicas de las que nos ocupamos en este estudio.

Valladolid en 1856 en tres pliegos, con el título de *Historia de Edmundo Dantes Conde de Monte-Cristo* (Botrel, 1993b: 74).

Pero antes de pasar a desgranar las concomitancias y divergencias que pueden establecerse entre la narrativa popular del siglo XIX y las novelas cinematográficas¹³⁰, aclararemos qué se entiende por novela de folletín y en qué sentido usamos el término en este estudio.

María Moliner nos ofrece una definición clara y precisa que recoge bien la acepción original de folletín: «escrito que se inserta en la parte inferior de alguna hoja de un periódico, de modo que se puede cortar para coleccionarlo; generalmente se publican así novelas por partes; a veces, también artículos literarios o ensayos» (2007 [1966-1967]: 1379). Es decir, en un primer momento, el término folletín¹³¹ se refiere al espacio reservado en los periódicos para la publicación de textos de variada naturaleza, tales como noticias¹³², crónicas, ensayos y obras literarias, ubicadas en la parte inferior de los diarios, con el fin de que pudiera recortarse y coleccionarse. Con el tiempo, la prolijidad de novelas publicadas en el folletín, de modo fraccionado y serializado, supondrá la identificación entre este y novela¹³³, proceso que quedará completado con los «matices significativos secundarios de “melodramático” o “dotado de una intriga ingenua y complicada artificiosamente” con que la palabra “folletín” fue tiñéndose a lo largo de un siglo y que hoy ha desplazado al núcleo significativo originario» (Romero Tobar, 1976: 54). Esta segunda acepción, que apunta al estereotipo folleti-

¹³⁰ En este apartado, tan solo queremos establecer las conexiones entre ambas tradiciones literarias. No entraremos, por tanto, a comentar en profundidad los rasgos que iremos mencionando sobre las novelas cinematográficas, puesto que su análisis se incluirá en los apartados que dedicamos, por un lado, al fenómeno de la novelización de películas y, por otro, a los relatos específicos publicados en la revista *Blanco y Negro* desde 1919 hasta 1936, lo que nos servirá para ofrecer una amplia idea de conjunto de esta práctica filmico-literaria.

¹³¹ La bibliografía sobre la historia del folletín periodístico es muy abundante. Para un breve y sintético repaso panorámico sobre sus orígenes y desarrollo pueden consultarse, entre otros, los trabajos de Romero Tobar (1972) y Marie-Claude Lecuyer y Maryse Villapadierna (1995).

¹³² La dedicación del folletín periodístico a la inclusión de noticias y sucesos supone una nueva relación con los pliegos de cordel que, en buena medida, cumplieron la misma función difusora hasta, incluso, bien entrado el siglo XX. Así lo atestigua Botrel: «En España, hasta los albores del siglo XX la literatura de cordel pese a la creciente competencia de la prensa, siguió desempeñando su papel de crónica del tiempo presente con su acervo de romances, canciones, coplas, aleluyas, etc. que acompaña, de una forma cada vez más estereotipada, eso sí, la actualidad de acontecimientos a menudo intemporales. En ese sentido, dicha literatura ha contribuido pasivamente a configurar la Historia tal y como se la representaron las clases populares» (Botrel, 1999: 51).

¹³³ «Los “folletines” de los periódicos eran una sección tan conocida y caracterizada como los despachos de agencias, los artículos comunicados o los anuncios comerciales. Por tanto, la primera distinción que se impone es la genérico-literaria: escritos informativos de carácter no literario por una parte, y relatos serializados por otra. Quizá la base común de coincidencia que permite la analogía entre las dos clases de “folletines” sea la convención por la que la zona inferior del periódico que las recogía acotaba una escritura de pasatiempo e instrucción alejada del interés directo e inmediato del resto de las secciones. En cualquier caso, el número de novelas originales y traducidas que vieron la luz pública tuteladas en los “folletines” periodísticos es uno de los veneros más enriquecidos para el estudio de la distribución de la novela popular [...]» (Romero Tobar, 1976: 55).

nesco, será precisamente la que nos dará la medida de la influencia del folletín en nuestras novelizaciones de películas, pues son principalmente su temática y estilo prototípicos los que alimentan la esencia de las novelas cinematográficas.

Como es sabido, buena parte de la novelística del XIX se publicó frecuentemente en los folletines de los periódicos y en cuadernillos por entregas. El sentido fragmentario y secuencial emparenta ambas formas de edición, hasta el punto de que los términos son utilizados indistintamente por parte de la crítica, a pesar de sus evidentes diferencias¹³⁴.

Al término del apartado anterior y al inicio del presente mostrábamos el vínculo existente entre el folletín y la literatura de cordel. Recordemos ahora las conexiones entre esta y las publicaciones por entregas, parentesco ya señalado por Monguió:

La típica novela por entregas española solía publicarse no solo en el folletón o folletín de algún periódico, sino que se publicaba también —o se publicaba exclusivamente— en folletines o entregas separadas, vendidas al público independientemente por algunos de los varios editores que se especializaron en esta clase de obras. Forma enlazada quizás con la vieja tradición de publicación y venta de romances y pliegos de cordel (1951: 114).

Siguiendo a Monguió, Romero Tobar sintetiza así las relaciones entre ambas tradiciones paraliterarias:

El sistema de venta de las entregas —tan cercano, como observaba Monguió, al comercio de la literatura de cordel— y un conjunto de circunstancias colaterales, como son el asequible precio de cada uno de los cuadernos, la escasa calidad del papel y el descuido en la impresión, acercan las novelas aparecidas bajo esta fórmula al ancho campo de la literatura popular de tipo tradicional [...]. El rasgo diferencial que separa la «novela por entregas» de la *literatura popular tradicional* estriba en la periodicidad convencional que la empresa editora marca para la primera, rasgo, que, a su vez, hace confluentes la

¹³⁴ Romero Tobar dedica un capítulo en su manual sobre la novela popular del siglo XIX a la diferenciación entre estos dos modos de producción narrativa serializada, «novelas por entregas» y «novelas de folletín». Asegura este crítico que «tanto la crítica del siglo XIX como, de modo más llamativo, la más reciente tienden a la identificación de las publicaciones “por entregas” y de “folletín”, olvidando que estas dos denominaciones —hoy prácticamente identificadas también en la conciencia lingüística de los hablantes— se refieren a procedimientos distintos de publicación que llegaron posteriormente a identificarse. Es conveniente, por tanto, realizar una previa operación de deslinde entre las dos formas de publicación para poder explicarnos cómo y por qué razones llegaron a homologarse en un momento determinado» (1976: 53). Queremos destacar aquí algunas de las primeras distinciones que establece este autor entre ambas formas de edición, por cuanto tienen de fundamentales: «[...] cada una de ellas responde a una infraestructura organizativa y a motivaciones culturales diferentes. El “folletín” del periódico cuenta *a priori* con un público lector asegurado, cuya sanción favorable redundaba en beneficio del propio periódico, siendo muy poco probable la situación inversa. El “folletín” periodístico a veces reproduce novelas ya publicadas en volumen; puede ocurrir, cuando el interés de las secciones informativas lo determinan, que se interrumpa la secuencia de la publicación diaria. La novela específica de “entregas” en cuadernillos se produce como un negocio editorial más aventurado, puesto que ella sola se convierte en objeto único de la operación mercantil; exclusivamente depende de la novela el éxito o fracaso del negocio editorial, al que solo contribuye de forma secundaria el aliciente plástico representado por los grabados y las cubiertas de la colección» (56).

novela de «cuadernillos» y la novela del «folletín» periodístico. Dos formas de edición que, por sus vinculaciones genéticas, surgen de fuentes tan dispares como el periodismo y la literatura de cordel, coinciden de hecho en un negocio editorial que determina la forma de publicación de mayor éxito en la narrativa europea de más de medio siglo. España no fue ajena a los usos editoriales de otros países (1976: 58).

A estas relaciones entre la novela de folletín y la novela por entregas indicadas por Romero Tobar debemos sumar el hecho de que, en ocasiones, las mismas obras se publicaron al mismo tiempo en folletín y en libro, en el caso de grandes obras y también en el de novelas de calidad limitada. Por otro lado, a veces, también novelas con rasgos puramente folletinescos aparecieron únicamente como volumen (Romero Tobar, 1976: 30). Y, al contrario, el último tercio del XIX fue testigo de la aparición de grandes novelas, ajenas por completo a la «estética» folletinesca que, sin embargo, se vendieron bajo este modo de edición, del que hizo ilustre uso el maestro Galdós¹³⁵.

La publicación de sus primeras novelas, sumadas a la del resto de los grandes escritores del Realismo español, marcarán el cambio con respecto a la narrativa decimonónica anterior al último tercio del XIX. Según Romero Tobar —que se hace eco también de las valoraciones de otros estudiosos—, se puede afirmar que a partir de la Revolución de 1868 se produce una transición de gran relevancia en la novelística española ejemplificada en el binomio literatura culta-literatura popular (1976: 28-29). Son precisamente las características de esa producción literaria anterior a 1868¹³⁶, las que se reflejarán a inicios del XX en el objeto de estudio de este trabajo, las novelas cinematográficas.

¹³⁵ La relación entre Galdós y el folletín es innegable, pues además de utilizar esta forma de publicación para algunas de sus novelas, puede rastrearse en ellas la huella del estilo folletinesco. El escritor canario no solo acudió a la lectura de folletines y diseminó sus críticas al género en distintos textos, sino que también asimiló sus técnicas y las plasmó en sus obras, eso sí, superándolas (Aparici Llanas, 1982: 110). Para saber más sobre las conexiones entre Galdós y la literatura folletinesca, véanse los trabajos de Francisco Ynduráin (1970), de Alicia G. Andreu (1979, 1982 y 1983) y de Elisa Martí-López (2003). Como Galdós, otros autores recurrieron al folletín, cuyo mensaje «no cayó en el vacío. Los autores posteriores enriquecieron la novela llevándola hacia un realismo que dará sus mejores frutos al declinar el siglo. No pocos de ellos recuerdan haberse nutrido con folletines como lectura de adolescencia, y algún otro empleó procedimientos técnicos, personajes y temas folletinescos. Galdós publicó novelas por entregas, al igual que Blasco Ibáñez y Baroja; Valle-Inclán hizo amplio uso de la novela popular. La sombra de la novela folletinesca se percibe en la mejor novela decimonónica y noventayochista» (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1987-1988: 122).

¹³⁶ Sobre las tendencias narrativas de esta producción, véanse los manuales de Romero Tobar (1976: 35-53) y de Ferreras (1972). En términos más generales, Gramsci es uno de los primeros en establecer una tipología de la novela popular, en función de las que él mismo denomina «masas de sentimientos» predominantes y de los «modelos de héroes populares». Así, distingue entre novelas de carácter marcadamente ideológico-político, de tendencia democrática (Hugo, Sue); novelas de tipo sentimental (Richebourg, Decourcelle); novelas de intriga pura, con un contenido ideológico conservador-reaccionario (Montépin); novelas históricas con menos carga ideológico-política (Dumas); novela policial (Lecozq, Rocambole, Sherlock Holmes, Arsène Lupin); novela tenebrosa (Anna Radcliffe) y novela científica o de aventuras (Verne, Boussenard) (1966: 110-111).

En un intento de sintetizar la complejidad del término folletín, debemos aludir a sus dos significados fundamentales: en primer lugar, como forma de edición, venta y consumo, de entre las múltiples que funcionan con éxito en el siglo XIX¹³⁷ y, en segundo lugar, como narración –publicada en cualquiera de esos modos (en prensa, en cuadernillos por entregas, en pliegos, en volumen)–, teñida de un estilo melodramático, truculento¹³⁸, con buenas dosis de sensiblería y sentimentalidad exagerada, y vertebrada por la concatenación de tramas complicadas *ad infinitum*, con la intriga como elemento capital. En este sentido, el folletín aparece mediado por la especificidad de un conjunto de temas, situaciones, ambientes y tipos de personajes, engarzados por medio de una técnica favorecida por la fragmentación y la serialidad de las sucesivas entregas¹³⁹.

A partir de este momento, emplearemos la denominación de folletín –y literatura o novela folletinesca– en este sentido semánticamente marcado, dejando al margen las particularidades editoriales que implica. Se trata, pues, de un contenido y un estilo reconocibles por críticos y lectores, a pesar de las dificultades terminológicas que entraña el término. Como ocurre con aquel de «novela popular», –que también utilizaremos de manera más o menos sinónima– es todavía un marbete aceptado y útil¹⁴⁰.

¹³⁷ El siglo XIX vive una auténtica revolución editorial, diversificada en múltiples formatos y posibilidades. Sobre aquellas que frecuentemente van a servir de cauce a la literatura popular, Botrel lleva a cabo lo que él mismo titula en su artículo «inventario y periodización del consumo de productos narrativos por el pueblo», donde incluye la narrativa de cordel, la novela por entregas, la novela de folletín, el periódico-novela y las novelas a peseta (1993b: 75-80).

¹³⁸ Como ya se mencionó en el apartado anterior de este estudio, este carácter truculento está empareñado con los relatos de crímenes que con tanto éxito alimentaron los pliegos de cordel.

¹³⁹ Para algunos críticos, el componente serial y fragmentado del folletín es el que le otorga su esencia caracterizadora y el que determina el resto de sus rasgos fundamentales y define incluso su contenido. Se creará, así, un estilo que estará presente, incluso, en obras no seriadas. Epplé (1980: 149-150) sintetiza las dos posturas adoptadas por los estudiosos de la novela de folletín. Por un lado, autores como Romero Tobar y Ferreras opinan que la forma serializada de publicación modeló el contenido de esta literatura. Afirma el primero al respecto: «Se trata de un rasgo pertinente de carácter formal que conforma tectónicamente, tanto en sus momentos originales como en su desarrollo histórico, los rasgos estilísticos y técnico-narrativos sobre los que los lectores han fabricado *a posteriori* la imagen de la nueva forma novelística» (1972: 51). Y, el segundo, constata: «Nos encontramos ante un caso, quizás único en la literatura novelesca, en que la forma, es decir, la serie de mediaciones que determinan la aparición de la novela por entregas, es tan importante –tan determinante, sería más exacto– que el contenido de las mismas obras resulta afectado» (1972: 246). Sin embargo, Iris M. Zavala (1969) y Joaquín Marco (1969b) consideran que es el propio contenido el factor que con más claridad define estos textos. Estamos de acuerdo con Epplé en que la unión de los dos aspectos es necesaria para la acertada comprensión y descripción del género.

¹⁴⁰ Romero Tobar toma una determinación similar al optar por las denominaciones de «novela popular» y «novela folletinesca». El uso de la primera le permite referirse al amplio campo de la novelística española del XIX, publicada en formatos diversos –publicaciones en periódicos, cuadernillos, volúmenes– y al emplear la segunda se refiere a la «dimensión estilística de tipo melodramático que se da en tantas novelas de la época». Decide dejar la etiqueta de «novela por entregas» para referirse «exclusivamente a los textos de los que tenemos constancia que fueron editados por el procedimiento del cuadernillo o del “folletín” periodístico» (1976: 30).

Los elementos caracterizadores de la novela de folletín que nos van a guiar en la comparación con las novelas cinematográficas son similares a aquellos expuestos en el apartado precedente y que vertebran, a su vez, las relaciones entre estas y la literatura de cordel.

El primero que debemos destacar, pues delimitará buena parte de la esencia de este tipo de relatos, tiene que ver con su carácter comercial. Lecuyer y Villapadierna califican al folletín, de hecho, como literatura de consumo y hacen hincapié, precisamente, en la «unión mercantil del periodismo y la literatura» que supone esta forma de publicación (1995: 15). Los modos de producción de la narrativa de corte folletinesco –bien a través de la distribución periodística o por medio de la suscripción de los lectores a los cuadernillos de entregas– permitieron su consumo a bajos precios. De esta manera, los lectores con escasos ingresos podían acceder a las distintas entregas de las novelas por poco dinero aunque, a largo plazo, el precio de la obra completa resultaba mucho más abultado, como ocurre hoy con el sistema de venta por fascículos¹⁴¹. La baratura –relativa– de las entregas, la baja calidad del papel en que fueron impresas –así como la de algunos diarios–, los convirtieron en accesibles para una amplia capa de lectores, entre los que se encontraban muchos que no podían permitirse la adquisición de libros al uso, mucho más caros.

Se trata, indudablemente, de una literatura mercantilista plenamente inserta en un sistema industrial que impone sus condiciones con el fin de obtener el mayor rédito económico, lo que frecuentemente merma sus intenciones puramente estéticas. En el caso de las novelas cinematográficas, el carácter comercial es doble. Por un lado, se encuentra el

¹⁴¹ A este respecto, explica detenidamente Botrel: «En efecto, la baratura proclamada, no lo es absoluta sino relativamente, esto es, esencialmente, con relación al modo de adquisición. Porque, si en 1860-65 una entrega de 16 pp. cuesta menos que un pan de libra y media (690 g.) o representa el precio de tres huevos, el desembolso final por una novela corriente es de más de 40 reales, o sea, por ejemplo, tres días de trabajo de un oficial de albañil, o de carpintero, en la época estudiada. En otros términos, el sistema de la entrega pudo hacer que una persona gastase en una novela en 4°. de unas 650 páginas por encuadernar una cantidad que le hubiera permitido adquirir, por ejemplo, 5 libros en 8°. de unas 300 páginas, encuadernados [...]. No hay tal baratura, pues. Entonces, ¿por qué se insiste tanto en este factor? Rechazada la hipótesis de una competencia en los precios por parte de los editores (el precio es casi uniforme y estable), se puede suponer que estos se dirigen a un público para el cual el coste de un objeto no es, ni mucho menos, un elemento neutro o indiferente, un público acostumbrado a no despilfarrar, a comprar lo mejor por el menor precio, a regatear porque así es su mentalidad o la necesidad de su limitado presupuesto. Y, más aún, tratándose de bienes de tipo cultural cuya necesidad no es biológica y no le parece todavía primordial [...]. También para el público que no tiene un gran poder adquisitivo y/o carece de hábitos de consumo de bienes culturales, la baratura puede estribar en que semanalmente solo gasta 2 reales, por 32 páginas que acaso representan lo más que puede leer en sus tiempos de ocio, cuando un gasto de 8 o 10 reales para comprar un libro hecho puede ser o parecerle mucho y caro, incluso suntuario. Se reparte así el esfuerzo financiero que podía suponer la compra de un libro, mediante una fragmentación del gasto global en gastos semanales reducidos [...]» (1974: 116-117).

interés de las editoriales de colecciones de novela corta de tema cinematográfico y, por otro, el de las productoras que suministran a estas la información para elaborar las novelizaciones. No se puede olvidar que se trata, en buena medida, de productos publicitarios de las películas adaptadas y que servían de reclamo para que el público acudiera a las salas de cine.

En definitiva, sobre la narrativa popular del XIX se puede afirmar que bascula entre los dos conceptos fundamentales de mercancía y novela, pues sufre a la vez las intermeditaciones de lo económico y de lo artístico. Por ello, como asegura Ferreras, habrán de estudiarse las mutuas relaciones de ambos aspectos (1972: 19). Con respecto a ello, indica este crítico que

la novela por entregas se parece mucho a una mercancía: es fabricada en serie, todos los objetos fabricados se parecen y el editor-empresario es más determinante y significativo que el autor-obrero o productor. Como mercancía, la novela por entregas obedece a unas leyes del mercado bien caracterizadas (extensión o duración) (1972: 307).

Algo similar ocurre con las novelas cinematográficas, pues se ajustan siempre a los mismos esquemas, lo que las convierte en indiferenciables. Como resultado, el lector tiene la sensación de leer siempre la misma novela. Más adelante, Ferreras matiza el prurito puramente mercantil de las novelas por entregas decimonónicas, matiz presente también en las adaptaciones de películas:

Sin embargo, la novela por entregas no es solamente una mercancía, es decir, no bastan los rudimentos de la Economía para describirla y explicarla; [...], nos encontramos ante todo frente a un reflejo de la conciencia colectiva, pero reflejo que va a ser manipulado, falseado también (307-308).

En las citas precedentes se alude a lo que el propio Ferreras llama «estructuras mediadoras» de esta literatura industrializada, esto es, los lectores, los editores, los autores y las propias obras (19). Los primeros influyeron en los procesos de creación de la novela de folletín por medio de su demanda constante de nuevas entregas y a través de las presiones que con frecuencia ejercían sobre los escritores, al exigir que las tramas de sus personajes favoritos se desarrollaran de manera satisfactoria a sus deseos. Por su parte, los editores imponían a los escritores unas condiciones muy determinadas de trabajo —periodicidad y plazos de publicación, número de páginas, presencia de determinados temas, personajes, líneas ideológicas, etc.— en el seno de un sistema empresarial de ascendencia capitalista. De esta forma, los autores vieron limitada su libertad creadora pues, como indica Ferreras,

actúan más bien como productores, como la fuerza de trabajo de este producto cultural¹⁴². Y, finalmente, de las obras cabe destacar que son «mercancías con características propias» pero que, sin embargo, llevan a cabo una «resistencia interna no a su comercialización, pero sí a su *mercantilización*, si por mercantilización entendemos la transmutación de una esencia artística en otra puramente o únicamente económica» (19-20).

Sin embargo, es importante destacar que estos textos ostentan méritos importantes, al margen de la escasa calidad que suele caracterizarlos o de su prurito comercial. Por ello, estamos de acuerdo con Iris Zavala cuando explica que

el folletín fue una moda explotada con fines comerciales. Los escritores fabricaban dramas de dudosa calidad, plenos de acción, llenos de intrigas y percances, destinados a halagar el apetito de la burguesía. Pero, sirvieron también para introducir ideas políticas y sociales. El folletín fue, en gran medida, obra de emancipación política. Periodistas y escritores destinaron sus trabajos a lograr la libertad intelectual de las clases trabajadoras, precursora de la emancipación política próxima (1971: 70).

Continúa explicando esta autora los méritos político-sociales del folletín:

Las teorías sociales que defendieron los folletinistas fue una vulgarización de las doctrinas de Saint-Simon (1760-1825) y Charles Fourier (1772-1837). Saint-Simon y sus seguidores figuran entre los primeros en defender la función social del arte —la literatura debería tener utilidad social y sobre todo, debiera contribuir al progreso de la civilización. La labor del artista consiste en desarrollar la conciencia del hombre, despertándolo a las realidades sociales y económicas. El creador desempeña un papel vital, tan importante como el de los científicos para moldear los sentimientos y la opinión pública. Estas ideas se fueron vertiendo en folletos y prensa periódica primero, más tarde los escritores las absorberían en su obra novelística (71).

Las teorías de Saint-Simon y Fourier, así como las de otros pensadores humanitaristas, calarán también en escritores españoles como Larra, Ochoa, Nicolás Sicilia, Bermúdez de Castro y Fontcuberta, sobre los que Zavala asegura que «expusieron principios parecidos» y que «como los franceses, algunos de estos críticos sostenían que la literatura debe fomentar el progreso y que la función del autor es retratar fielmente la realidad» (79).

El folletín, que cobrará fuerza a partir de 1840, actuará de canal para la divulgación de este ideario entre su amplio lectorado «al que le planteó los problemas más candentes,

¹⁴² Sobre la manera en que los autores de folletín producían sus textos y las retribuciones que recibían por las entregas, puede consultarse el todavía interesante trabajo de Luis Monguió (1951), donde además de ofrecer numerosos datos al respecto, rescata el testimonio directo de algunos autores de novelas por entregas como el de Julio Nombela (1909-1911).

contribuyó asimismo a la instrucción obrera y, sobre todo, a popularizar y difundir las doctrinas políticas y sociales más avanzadas» (Zavala, 1971: 81).

Como explica esta misma estudiosa (83-95), en el segundo tercio del siglo XIX se difunden en España las teorías del socialismo utópico y democrático, que pueden rastreadse en escritores como Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1878), Juan Martínez Villergas (1816-1894) y Manuel Fernández y González (1821-1888), entre otros, que «escribieron una literatura comprometida, anticlerical, democrática y progresista que se difundió mucho entre los diversos grupos» (84). De todos ellos, ocupa lugar preeminente Ayguals de Izco en la renovación de la novela española¹⁴³ y la difusión de Eugène Sue¹⁴⁴, autor de novelas de crítica social, como *Les mystères de Paris* (1842-1843) y modelo interminablemente imitado por los folletinistas de la época con sus sucesivos «misterios». De estos, el más exitoso en España fue *Los misterios de Madrid* (1844-1845), de Martínez Villergas.

Reproducimos a continuación el comentario de Iris Zavala sobre esta prolífica variante de la novela popular decimonónica:

Los «misterios» registran la realidad cotidiana, los agravios y resentimientos sociales [...]. Importa ahora mostrar el «misterio» de las grandes capitales, para abogar por la vida de los miserables. Algunas de estas obras son especies de melodramas, y tienen intención sensacionalista. Con ellas el artista se introduce en el mundo de los criminales: los personajes hablan el argot propio de su medio, se describe su estilo de vida cuidando de hacerlo fielmente. Pero, en los «misterios» de Sue, aparece la tendencia a explicar el bajo mundo desde criterios sociales y económicos. Se introducen ideas morales, se analizan las leyes y se señalan los desórdenes. Hugo, en cambio, insistía en la exactitud de sus descripciones minuciosas y desoladoras [...] (1971: 94).

Continúa su explicación destacando el gran mérito de esta narrativa folletinesca, que puso al descubierto las miserias de las clases oprimidas:

El estudio de las costumbres o los «misterios» de las capitales permitió estudiar las condiciones sociales de la época. Tanto Hugo como Sue y sus imitadores peninsulares extraen idénticas conclusiones: una vez caído en desgracia, es totalmente imposible que el pobre se rehabilite, porque la sociedad es injusta, y la aristocracia, el clero y la burguesía oprimen al pueblo indefenso [...]. Los escritores folletinistas tienen escaso valor artístico; sin embargo, esta sub-literatura ofrece la ventaja

¹⁴³ Marco destaca que «el valor primordial de la novela de Ayguals de Izco estriba precisamente en edificar una novela de características folletinescas utilizando el marco histórico español» (1969a: 78). A esto añade que es preciso reconocer a Ayguals como «uno de los iniciadores de la novela moderna en España, muy retrasada, por entonces, en su aportación a ese género literario» (94).

¹⁴⁴ Además de Sue, otros autores franceses van a influir notablemente en esta novelística española, Víctor Hugo, Dumas, George Sand, Balzac, Paul de Kock, Paul Féval, etc.

de ser un testimonio fiel y directo de la realidad y las preocupaciones de la época. Muchas novelas plantearon las teorías políticas de moda, mezcladas y confundidas [...]. Fueron los primeros en explicar la prostitución desde criterios económicos y sociales: la ignorancia, los salarios bajos y la sociedad burguesa son, para ellos, los verdaderos responsables [...] (95)¹⁴⁵.

Por lo visto a través del análisis de Zavala, podemos concluir con las palabras de Romero Tobar, que demuestran que esta novelística se consolida como el «resultado de complejas mediaciones representadas por la industria editorial y por la ideología progresista y humanitaria de los primeros socialismos» (1976: 34).

Ante los empujes de esta narrativa, los sectores conservadores sintieron amenazado el orden establecido y la moral pública y enseguida atacaron las obras de los folletinistas progresistas. Asociaban las novelas de esta primera órbita realista con el mundo obrero y de los bajos fondos y les concedían el estatuto de escandalosas e inmorales. Esto es, otros muchos autores se alzaron en sus textos contra el progreso y en defensa de la tradición y la religión¹⁴⁶ (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1987-1988: 118). Romero Tobar refuerza esta afirmación:

Pero si la novela popular es un vehículo para la difusión del pensamiento liberal, democrático o socialista, también la misma novela sirve como excipiente para la propaganda antiliberal, católica y conservadora (1976: 73).

Tanto unos autores como otros utilizaron los excursos narrativos para dirigir la lectura y mostrar a su público su posicionamiento en cuestiones ideológicas y mora-

¹⁴⁵ «Más que conjunto doctrinal homogéneo, los novelistas de esta primera promoción *realista* presentaron sus ideas y argumentos con gran fuerza de convicción, deseosos de persuadir a sus lectores de la necesidad de armonía y bienestar. Nos equivocáramos, pues, si quisiéramos ver en estos escritores un socialismo científico: estos autores son expresión del primer socialismo sansimoniano, fourierista, owenista y cabetano, el socialismo pequeño burgués que se difundió en la Península por medio de la prensa y la prédica de un grupo de hombres que lo llevaba al proletariado español» (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1987-1988: 39).

¹⁴⁶ Las reacciones a las novelas de inspiraciones anticlericales fueron, quizá, de las más virulentas y, como asegura Ferreras, desproporcionadas; la Iglesia llegó a incluir las primeras novelas de Ayguals de Izco en el Índice de Libros Prohibidos. En realidad, tan solo unos pocos autores supusieron verdadero peligro para las clases poderosas (cfr. Ferreras, 1972: 272-287). Nuevamente, en estas obras se manifiesta la impronta paraliteraria, pues si bien proyectan con claridad sus inspiraciones progresistas, no es menos cierto que lo llevan a cabo de manera superficial, poco profunda, de manera conducente al beneficio económico. Así lo expone el mencionado crítico: «Las novelas por entregas, a partir del ya citado Ayguals, se alinean en las filas del anticlericalismo, etc., se integran, pues, en la conciencia colectiva de la clase trabajadora y en la conciencia colectiva de la burguesía, pequeña sobre todo, liberal y hasta revolucionaria; pero, desgraciadamente para este tipo de novela y con excepciones, su liberalismo y su anticlericalismo no pasa de ser una repetición de tópicos, de mitos, de esquemas. Y después de todo, halagar a la clase obrera, por medio de un vago socialismo, para aumentar así el número de suscripciones, es un procedimiento como otro cualquiera, pero procedimiento comercial ante el cual poco tiene que comentar un crítico de literatura» (1972: 273).

les¹⁴⁷. Idéntico procedimiento utilizarán después los escritores de novelas cinematográficas, con la salvedad de que se trata siempre de digresiones más breves que las deslizadas en las novelas decimonónicas. En ocasiones, en las adaptaciones novelescas, tan solo una muy sucinta descripción de un personaje, una acción o un lugar, resultan eficaces para ubicar la postura ideológica o moral del autor, como ocurre en «¡La muy pícara!» (*Blanco y Negro*, 14-12-1919), donde Nueva York se concibe, entre exclamaciones, como «la ciudad corrompida, la ciudad del placer y de las costumbres atrevidas». Otras veces, el novelista hace mención expresa de uno de los postulados prototípicos de la novela de corte sentimental, al valorar las acciones de los personajes, como ocurre en «Obsesión» (*Blanco y Negro*, 19-03-1919): «Sobre las acciones triunfan siempre los sentimientos». Como se ve, las valoraciones que los autores de novelas cinematográficas incluyen en sus textos no resultan de gran intensidad crítica.

Sin embargo, en esa incipiente ideología progresista que muestran muchos de los escritores de folletines, cabría distinguir entre la postura tomada frente a las cuestiones político-sociales y aquella concerniente a la moral individual y social. En este punto, parece que esta narrativa no se ha mostrado tan avanzada, tampoco en el caso de los autores más reformistas. Así lo asegura Ferreras en su análisis sobre la novela por entregas:

Las novelas del dualismo moral, de Pérez Escrich a Luis de Val, propagan una sola y única ideología que, por llamarla de alguna manera designaremos con el nombre de ideología pequeñoburguesa: se trata de la defensa de los tradicionales valores familiares acuñados por el catolicismo. Pero no, claro está, de un catolicismo oficial o tradicionalmente severo y fanático; las novelas no defienden directamente el matrimonio, por ejemplo, pero no lo atacan jamás; suelen tratar del adulterio y del hijo natural, pero estos problemas son expuestos como «malentendidos» sociales a los que el novelista encuentra imparablemente una solución.

Las novelas del dualismo moral defienden, por ejemplo, el matrimonio entre individuos de diferente clase y posición social (el siempre tradicional y al parecer

¹⁴⁷ Rubio Cremades, en su estudio comparativo entre el folletín y la novela histórica, afirma que «existen otros elementos ciertamente reiterativos en el campo de la novela histórica. Uno de ellos sería el de las digresiones, rompiendo con ello la peripecia argumental e introduciendo al lector en un mundo que no tiene nada que ver con lo que allí está ocurriendo [...]. Estas digresiones son en más de una ocasión fiel trasunto de la propia ideología del autor [...]. El autor en más de una ocasión detendrá la acción para ofrecer al lector su criterio o enjuiciamiento sobre cierta costumbre, personaje histórico u orden religiosa, por citar los casos más significativos, paralizando momentáneamente la acción. Más de un novelista no está exento de cierto afán erudito, como si quisiera demostrar al lector sus conocimientos tanto históricos como arquitectónicos» (1982: 279). La descripción de Rubio Cremades es enteramente aplicable a la novela de folletín. En el caso de las novelas cinematográficas se incluyen, además, reflexiones sobre la estética y contenido de las películas adaptadas.

imperecedero romance de la niña pobre que se casa con el hombre rico), pero una vez más, el problema del matrimonio no aparece por ningún lado [...]. No hay por qué añadir que ningún problema sexual se encuentra planteado en las novelas por entregas; en el caso del hijo natural, el «malentendido» al que nos referimos antes, acaba por resolverse en favor de la madre abandonada y del hijo sin nombre, pero para nada se trata de la libertad sexual o del derecho al amor (1972: 311-312).

Esto es, en el reflejo de ámbitos como la familia y en las cuestiones referentes al matrimonio o a la sexualidad, esta novelística se muestra mucho más restrictiva en comparación con su mirada a las problemáticas de tipo social. En este sentido, Ferreras emite un duro juicio sobre los autores de estos textos:

Los escritores de este tipo de novelas del dualismo moral son los verdaderos defensores en el seno de las clases trabajadoras de la moral social y en el poder; eran los encargados, así, de reforzar una dictadura moral que a lo mejor no era la más adecuada para sus lectores (312-313).

Más adelante, el crítico hace hincapié nuevamente en el impacto de esta narrativa sobre el lectorado perteneciente a las clases trabajadoras:

En último caso, podemos considerar que la novela por entregas no corresponde exactamente al lectorado, sino que se inspira o se estructura sobre una visión del mundo pequeño burguesa, reaccionaria, moralizante, pactista, etc. Novela destinada a la clase trabajadora, no recoge los valores de esta clase (siempre con excepciones), sino los valores de la pequeña burguesía no revolucionaria (313-314).

Por estas razones, Ferreras otorga a la novela por entregas, de forma tajante, la calificación de estafa:

La conclusión obligada y también desoladora puede resumirse así: la novela por entregas no solamente fue una estafa *económica*, sino también una estafa *moral*; el lector no solamente pagó cinco o diez veces el precio real de la novela, sino que también hubo de leer lo que le empobrecía y le inmovilizaba (314).

Las consideraciones de Ferreras manifestadas en las citas precedentes resultan claramente reveladoras de la complejidad del género. Si bien, por tanto, se caracteriza por la particularidad de acoger como temas la difícil realidad del mundo obrero y marginal y de dar voz a personajes propios de estos ambientes, es cierto que lo lleva a cabo a través de una visión del mundo burguesa, mediada por la ideología y la moral que a esta le son propias. De acuerdo con Ferreras, parece claro que «una novela popular aspira a ser el reflejo de su lector» (1972: 27), por lo que la abundancia de protagonistas del mundo obrero nos llevaría a afirmar que esta sería la clase social mayoritaria en el seno

del lectorado de la novela de folletín. Asimismo, Joaquín Marco observa la importancia de la presencia dominante del proletariado industrial como destinatario de esta narrativa (1969a: 78). Además, junto a esta clase trabajadora urbana, se situaría también la pequeña burguesía, formada por estudiantes, artesanos, militares, empleados, etc. (Ferrerías, 1972: 29).

Como se ha podido ver, se muestran aquí los méritos y deméritos de la novela folletinesca, que se revela compleja y de enorme interés, si no tanto literario, al menos sí sociológico. El parangón que se establece, en estos aspectos, con las novelas cinematográficas es indudable, puesto que, como comentamos también en otros capítulos de este trabajo, la ambigüedad ideológica impregna la esencia caracterizadora de las novelizaciones filmicas¹⁴⁸. Por un lado, si bien estas muestran una apreciable dosis de modernidad en el tratamiento de determinadas clases sociales¹⁴⁹ y acerca de la cuestión femenina, por otro, destilan conservadurismo al seguir los dictados de la moral burguesa y de su férrea ideología con respecto a los valores familiares¹⁵⁰. Aún así, podría decirse que el folletín da un paso más en la presentación de ambientes oscuros, inmorales y míseros, aspectos que en las novelizaciones filmicas se hacen notar al lector a través de alusiones fuertemente veladas y altamente edulcoradas, hasta el punto de que pasan casi inadvertidas. Las realidades desagradables de las grandes ciudades no empañan el clima amable de estos relatos. Por ello, estas adaptaciones novelescas pueden considerarse un paso atrás en los logros progresistas conseguidos por la novela popular del XIX, sobre cuya importante labor en este sentido informan Zavala, Romero Tobar y Benítez:

Para la mayoría de la sociedad burguesa, este mundo era irreal o inexistente. Y los que lo aceptaban, lo percibían como región misteriosa y desconocida, guardada de monstruos y enfermos, donde las pestes, la inmoralidad y el vicio hacían su agosto. Los novelistas se dirigían a los lectores inadvertidos o ingenuos. En lugar de idealizar la realidad, escogían un tipo representativo del cuarto estado —un huérfano, el hijo o la hija de un obrero, o un desheredado— para mostrar cuán fácilmente se puede caer en las garras del crimen y sucumbir (1982: 383).

¹⁴⁸ Sobre la ambigüedad ideológica y las tensiones entre modernidad y tradición que desprenden las novelas publicadas en la colección de novela corta de tema cinematográfico más importante del período, *La Novela Semanal Cinematográfica* (1922-1932), nos hemos ocupado en otro lugar (Barrera Velasco, 2017).

¹⁴⁹ En este sentido, tanto la novela de folletín como las novelas cinematográficas, a pesar de la distancia temporal que las separa, inciden en la puesta en valor de las profesiones liberales. La visión positiva de figuras como la del médico y la del empresario es patente en estos textos. El auténtico héroe de las adaptaciones novelescas de películas es, sin duda, este último.

¹⁵⁰ Además, en las novelas cinematográficas, rara vez se ataca a las instituciones políticas, familiares o religiosas.

Sin embargo, los folletinistas eran conscientes de la sensibilidad de su público y, por ello, hacían uso de esa misma ambivalencia que, más tarde y de manera más acusada, teñirán el estilo de los autores de novelas cinematográficas. Así explican los mencionados críticos esta idea en relación a los primeros:

Simpatía, pero también ambigüedad ante el rumor sordo de los olvidados. ¡De cuántas sutilezas se vale Dickens para que el lenguaje de Oliver «no ofenda los oídos», como dice en el prólogo! Los novelistas sugerían deliberadamente la mala vida de las prostitutas, pero nunca describían los detalles físicos de sus correrías. Evitaban discretamente la pesada atmósfera sexual de las casas de vecindad, prisiones y callejuelas. Conmover, pero no escandalizar. Estos autores conocían los límites morales de sus lectores; sabían que si estos reaccionaban con repulsión a ciertas alusiones, nunca los convencerían de la veracidad del mundo descrito y menos aún despertarían sentimientos de benevolencia y filantropía. La estrategia –más o menos consciente– era fundir realidad y compasión, provocar olas de humanidad y emoción, no pavor y asco. Los mejores autores y los de mensaje político más claro no sacrificaron lo esencial, sino los pormenores (383).

La delimitación de ese público del folletín, amplio, variado y complejo, supone uno de los desafíos más relevantes a los que se ha enfrentado la crítica que ha abordado el tema. A pesar de ello, si aunamos los datos que aportan los diferentes estudiosos de la novela popular decimonónica, podemos hacernos una idea bastante cercana de la recepción de esta literatura. Por un lado, Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, aseguran que:

Es difícil determinar con precisión cuál era el público lector; posiblemente la pequeña burguesía de los centros urbanos y algunos obreros educados afiliados al movimiento asociacionista, puesto que también los periódicos demócrata-socialistas publicaban novelas encaminadas a explicar los desafueros de las sociedades absolutistas y monárquicas (1987-1988: 35).

En el seno de este público fiel al folletín, formado fundamentalmente por pequeños burgueses y obreros, encontramos un amplio porcentaje formado por mujeres. Según las encuestas realizadas por Anne-Marie Thiesse (2000: 14-17) para el caso francés, las lectoras son el público mayoritario de los folletines periodísticos¹⁵¹. La vida femenina, prácticamente reducida al ámbito doméstico, se alinea con este producto cultural, consumido periódicamente en breves dosis, conducente a entretener los escasos y discontinuos momentos de ocio y descanso. Por otra parte, Thiesse argumenta que el comentario sobre los novelones publicados en los diarios estaba bien presente en las conversaciones de vecindad, en paran-

¹⁵¹ Anne-Marie Thiesse ofrece numerosos testimonios directos de mujeres de la época, ávidas lectoras de folletines, a las que la investigadora tuvo la oportunidad de entrevistar.

gón con los debates masculinos sobre política, a los que ellas no estaban invitadas. Como parte de sus prácticas sociales cotidianas, se encontraba recortar los folletines para crear sus pequeñas bibliotecas novelescas personales, lo que les permitía releer los textos cuantas veces desearan. A veces, incluso, los intercambiaban con vecinas y amigas¹⁵².

Otro punto clave del lectorado de novelas populares lo constituyen los jóvenes. Joaquín Marco rescata un testimonio publicado en el periódico *El clamor público*, aparecido el 28 de septiembre de 1850¹⁵³, donde se habla de la gran popularidad de escritores como Dumas, Hugo, Sue, Paul Féval, Soulié, George Sand, Paul de Kock y Balzac, entre otros, que han «contribuido también poderosamente a inclinar y fomentar el gusto por esta clase de lectura, y principalmente en los jóvenes, ha llegado a rayar en verdadero frenesí [...]. La novela invade el hogar doméstico y la conversación en la tertulia, ocupa los folletines de los periódicos, y por último, es, si se quiere, un pasatiempo frívolo, pero agradable y aun necesario a las personas desocupadas» (*apud* Marco, 1969a: 76-77¹⁵⁴). Marco destaca, en relación a esta cita, el «progresivo aumento del público de la novela, aunque este público sigue centrado en la juventud y en las nuevas capas sociales que surgen en la época. El nacimiento de la novela folletinesca de tema social va ligado a la aparición de un proletariado industrial» (78).

Este crítico pone, al igual que otros estudiosos, el acento en la importancia del proletariado urbano como consumidor de la literatura folletinesca. Sin embargo, parece innegable que esta novelística popular se impuso a la alta literatura y llegó también con fuerza a lectores de otras características. Al hilo de ello, podemos citar la reflexión de Montesinos:

El folletín desalojará, durante largos años, la novela de arte, y cuando esta vuelva a afirmarse, nunca desaparecerá del todo aquel, lectura clandestina, pero continua, aun de gentes nada vulgares, que buscaban en él un medio de escapar a la acucia del quehacer diario (1966: 95).

Monguió no olvida estos distintos tipos de lectores al abordar el escurridizo problema del público de la novela de folletín y el éxito que alcanzó esta narrativa:

¹⁵² Para saber más sobre los «nuevos coleccionistas» en el siglo XIX, puede verse el estudio de Botrel (2002). Por su parte, las novelas cinematográficas representan, en los inicios del XX, un objeto de interés coleccionable que se daría, más fácilmente, en el caso de las publicadas en las colecciones de novela breve que en el de aquellas aparecidas en la prensa. No hemos encontrado testimonios de lectores que recortaran las novelizaciones filmicas de *Blanco y Negro* o de las revistas especializadas, pero es fácil imaginar el deseo de los lectores de atesorar, sobre todo, las fotografías que acompañan a los textos. En el caso de estos relatos, el fetichismo asociado al fenómeno coleccionista se centra no solamente en el objeto —ejemplar de la colección— sino en los actores que dan vida a las historias narradas y cuya imagen aparece en las portadas y en los interiores. De esta manera, se posee el librito y, de manera subrogada, a las estrellas del arte mudo.

¹⁵³ Marco da erróneamente la fecha al indicar que se publicó el 28 de octubre de 1850.

¹⁵⁴ Marco toma esta referencia de Blas María de Araque (1849-1850).

Algunos historiadores de la literatura niegan a este género y a sus cultivadores entrada y asiento en el olimpo literario; pero no puede desconocerse su existencia, el indudable éxito de que gozó, la enorme cantidad de público que leía esas obras, es más, que devotamente las compraba. Lo peor que se les ocurre a algunos críticos es decir que ese era un público de tipo inferior formado –según las palabras del Padre Blanco García– por «artesanos, costureras y demás clases de la plebe iliteraria»¹⁵⁵. Más útil sería averiguar por qué motivos leían esas novelas los españoles de aquel tiempo. No es difícil comprender que el proletariado urbano, al que el crecimiento del capitalismo y de la industria moderna española durante el siglo XIX sometía más y más severamente a largas jornadas de trabajo en fábricas y destajos, hallaba en esos novelones un medio de escapar imaginativamente a la monotonía de su diaria vida explotada. Yendo un paso más allá de las profesiones designadas por la frase snob del Padre Blanco García, tampoco es difícil comprender que la clase media, de trabajadores de cuello y corbata, confinada también durante largas horas tras una mesa de oficina o un mostrador de almacén hallase igualmente en esas novelas la visión imaginada de la vida de acción, aventuras, pasión y hasta violencia, que ella se denegaba. Algo menos fácil es entender que personas de alta categoría social y con acceso a la cultura superior disfrutasen también con la lectura de esos novelones: Ríos Rosas, por ejemplo, en cierta ocasión hizo aguardar más de media hora, a un Ministro que fue a visitarle entretanto él devoraba el folletín del periódico de la mañana, un novelón titulado *Las primas de Satanás*¹⁵⁶. O es que quizás el Padre Blanco García incluyera al elegante orador y moderadísimo político entre «las demás clases de la plebe iliteraria». Sea de ello lo que fuere, de lo que no cabe duda es que la popularidad de las novelas por entregas fue inmensa en su tiempo, quedando de ella todavía no pocos restos (1951: 114-115).

Como se ve, tanto Montesinos como Monguió ponen de manifiesto el carácter de evasión de las entregas folletinescas, rasgo compartido con las novelas cinematográficas, al ser prototípico de todas las manifestaciones artísticas de factura popular. Con respecto a las segundas, podemos citar dos testimonios aportados por dos jóvenes, para quienes estas lecturas nutren sus ratos de ocio y sirven como fuente de ensoñación de una vida más intensa y gratificante.

El primero¹⁵⁷ nos lo proporciona una joven aprendiz de modista, Carmen López, una de las protagonistas de la serie de conmovedoras entrevistas a niños trabajadores que

¹⁵⁵ Blanco García (1909: 383).

¹⁵⁶ Este testimonio, ofrecido por Julio Nombela en el tercer tomo de sus *Impresiones y recuerdos* (1909-1911: 296-298), lo recogen, además de Monguió, otros críticos como Montesinos (1966: 95), Caro Baroja (1990: 374) y Romero Tobar (1976: 113), quien incluye en su estudio el siguiente recuerdo de Nombela sobre Ríos Rosas, «que tenía un debilidad que me confesó. Las novelas de Dumas padre y de Eugenio Sue, de Montepín y Gaboriau, estas con los crímenes difíciles de descubrir que narraba sin perdonar los más espeluznantes detalles y aquellas con las aventuras extraordinarias que entretenían y fascinaban al lector, le interesaban hasta el punto de no perderse un solo folletín de los que publicaba *La Correspondencia*, cuyo propietario, D. Manuel María Santana, gran conocedor del público sabía elegirlos a maravilla» (Nombela, 1909-1911: 296-298).

¹⁵⁷ Agradecemos a nuestra compañera, María Jesús Fraga, la noticia de este valioso testimonio.

Elena Fortún –bajo el personaje de «Ronueces»– publicó en el suplemento infantil de *Blanco y Negro*, *Gente Menuda*, entre el 8 de junio de 1930 y el 18 de octubre de 1931. En el número del 2 de noviembre de 1930, «Carmencita, la modistilla», explica así sus preferencias lectoras:

- ¿A qué hora sales del trabajo?
- A las siete y media.
- Te irás a casa.
- No. Voy a una academia para aprender a leer, escribir, cuentas, costura y otras cosas más. Muchas cosas.
- Eso sí que está bien; pero tú ya sabes leer y escribir, ¿no?
- Sí que sé; pero quiero saber mejor.
- ¿Y qué te gusta más?
- Leer.
- ¿Qué lees?
- Muchas novelas cinematográficas.
- ¿Te gusta, el cine?
- Con delirio; pero como no puedo ir casi nunca, leo las películas (1930: 105).

Lo mismo se advierte en el reportaje publicado en *Nuevo Mundo*, el 15 de enero de 1932, dedicado a las *Misses* de Valencia, Andalucía, Asturias, Aragón y Extremadura, en el que ellas mismas cuentan algunos aspectos de su «vida, lecturas y ambiciones», como se dice en el subtítulo. Mercedes Tuya, *Miss Asturias*, a la pregunta de Julio Romano, «¿Lee usted mucho?», responde: «Poco. Lo que más me gustan son las novelas cinematográficas. ¡La vida de las artistas de cine! Me gustaría ir de un lado para otro, vivir intensamente esa existencia de las mujeres de la pantalla; pero sin olvidar nunca, ¡nunca!, mi rincón de Asturias» (1932: 21).

Igual que Mercedes, también Carmencita encuentra en las novelas cinematográficas el placer de imaginar otra vida, una mucho más interesante y atractiva que la que le ha tocado vivir. Cuando «Ronueces» le formula la pregunta: «¿Y no te agradecería ser artista de *cine*?», ella contesta en términos parecidos a Mercedes, pero con mayor conciencia y meditación que *Miss Asturias*:

- Muchísimo; pero la cosa no me parece tan fácil. No sé si seré fotogénica; tengo un defecto, y es que en todas las fotografías salgo con los ojos blancos. Los ojos de nuestra amiga, que son muy bonitos, tienen un delicado color azul claro.
- Eso se podrá arreglar. No creo que sea un obstáculo para tu carrera artística.
- No lo sé; pero cuando lo pienso, me digo: «Estos ojines, ¿cómo van a salir en la pantalla?». Si no puedo ser artista de *cine* seré modista de postín (1930: 106).

Como se ve, el lectorado de estos textos parece similar al de la novela folletinesca, pues las novelas cinematográficas heredan buena parte de sus rasgos y funciones.

Umberto Eco, en su análisis específico sobre *Les mystères de Paris* (1842-1843) de Sue, indica sobre esta novela que resulta «ideal para investigar cómo se conectan y cómo se influyen mutuamente industria cultural, ideología de consolación y técnica narrativa de la novela de consumo» (1974: 22). La interrelación entre estos tres componentes es traspasable de forma general al resto de novelas folletinescas y, en gran medida también, a las novelizaciones basadas en películas. Ya hemos visto cómo las exigencias de las distintas estructuras mediadoras de la industria editorial modelan la narración folletinesca afectando a su técnica –periodicidad, fragmentación¹⁵⁸, intriga al final de cada capítulo, número determinado de páginas, presiones de los lectores, etc.–, lo que tiene, a su vez, una incidencia capital en la satisfacción escapista del lectorado. Esta se complementa, además, con la sensación de consolación. Y esto es así porque el público, insatisfecho e infeliz en su devenir diario, busca en estos textos un sustituto agradable donde ahogar sus angustias. Ello solo puede cumplirse con la lectura de unas obras que presentan una multitud entretejida de problemas que encuentran una resolución clara al final. La tensión de la espera de ver ese conjunto de conflictos solucionados al término de la novela y la curiosidad que con ello se genera otorgan una buena dosis de placer al lector, que se ve al final recompensado y tranquilizado cuando todo termina de manera positiva y cerrada. En estos dos placeres, el provocado por el mantenimiento constante y alargado del misterio –auspiciado por la necesidad de conocer su resolución– y el de la consolación resultante al restablecerse el orden esperado de las cosas y al comprobar que nada ha cambiado, descansa el encanto del folletín y el motor del éxito de esta producción¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Sobre la fragmentación, periodicidad y brevedad, elementos capitales en la delimitación de la novela de folletín y por entregas, véase el estudio de Botrel (2007).

¹⁵⁹ Umberto Eco explica con gran acierto las implicaciones del tipo de narratividad puesto en práctica en la novela de folletín, con respecto al placer consolatorio que produce la resolución de los conflictos planteados a lo largo de la superposición de intrigas. Según el estudioso italiano, «se pueden distinguir dos interpretaciones posibles del modelo aristotélico en la historia de la narratividad a través de los siglos. Mediante la primera de ellas, la catarsis deshace el nudo de la trama, pero no reconcilia al espectador consigo mismo: antes bien, el desenlace de la historia no viene sino a plantearle nuevos problemas. La trama, y con ella el protagonista, resulta problemática: una vez concluido el libro, el lector se enfrenta a una serie de preguntas sin respuesta [...]. Y ello es así, entre otras cosas, porque la secuencia de los hechos relatados se complica con la dimensión psicológica e ideológica de los mismos a través de la función –ambigua en todo momento– del estilo, que en vez de desenredar, lo que hace es complicar aún más los nudos, preñándolos de interpretaciones contradictorias [...]. Pasemos ahora a la segunda encarnación del modelo aristotélico [...]. Aquí la trama, al desenredar los nudos, se consuela y nos consuela. Todo acaba como se quería que acabara [...]. La novela “popular” –la novela por entregas, el folletín– es popular porque adopta la segunda decisión y por lo tanto, aunque sea una novela “democrática” y “populista”, es siempre y ante todo “popular” porque es “demagógica” [...]. Pero al actuar de esa forma, desencadenará tal energía, liberará tal felicidad [...], que proporcionará un placer cuya realidad resultaría hipócrita esconder: y ello es así por cuanto representa la intriga en estado puro, sin prejuicios y libre de tensiones problemáticas. No debemos olvidar que la alegría del consuelo responde al menos a las profundas exigencias impuestas por nuestro sistema nervioso, ya que no a las de nuestro espíritu» (1995: 16-18).

Esa tensión generada por la intriga¹⁶⁰ se dosifica de manera distinta en las novelas de folletín y en las novelas cinematográficas. En las primeras se da, en primer lugar, en el seno de la entrega individual y, de forma más amplia, abarca aquella generada por la interrupción de las tramas a su término y continuación y complicación de estas en la sucesión de entregas. La tensión se mantiene, por tanto, hasta el final de la última de ellas. Las novelas cinematográficas, por su parte, constituyen por sí solas una única unidad, esto es, no se publican de manera serializada, por lo que la intriga surte efecto únicamente en la lectura de cada ejemplar. Sin embargo, sí podemos decir que esta se construye de una forma similar a la que es característica del folletín, aunque está lógicamente minimizada por la menor extensión de los relatos¹⁶¹. La única serialidad¹⁶² que podemos considerar para el caso de las novelizaciones filmicas puede constituir la el hecho de que formen parte de colecciones temáticas –en este caso cinematográficas–, y que sus lectores esperen semanal o quincenalmente el ejemplar de una nueva versión de las películas de moda.

A las ya comentadas se unen otras fruiciones, como la de la representación en las novelas de realidades conocidas por los lectores¹⁶³, pero que incluyen suficientes elementos desconocidos, nuevos o sugerentes, para que los textos resulten atractivos y permitan cierto escapismo con su lectura. Así lo explica Eco:

¹⁶⁰ Ferreras, por su parte, considera excesivo el empleo del término «intriga» en referencia al desarrollo de las tramas folletinescas, dada su simplicidad, por lo que concluye: «A esta acción o a esta aventura se la ha llamado con cierta exageración intriga; pero si por intriga entendemos, en una primera acepción, complicación, hay que reconocer que las intrigas de las novelas por entregas no son complicadas, sino todo lo contrario. Las convenciones, en este punto, podrían ser enunciadas casi, casi exhaustivamente» (1972: 253). Si bien es cierto que existe en el folletín una reiteración de las mismas tramas y motivos, no lo es menos que las acciones de las novelas se complican de manera yuxtapuesta, entrega tras entrega, dado que la técnica permite que la venta de la novela se alargue lo máximo posible. De ello, se deriva una sensación de intriga en el lector que no le permitía abandonar la lectura fácilmente.

¹⁶¹ En el caso de aquellas no publicadas en colecciones narrativas, sino en la prensa –como las de *Blanco y Negro* que no sobrepasan las ocho páginas–, la potencia tensional de la intriga se reduce considerablemente, pero está basada en el esquema marcado por el folletín. Quizá una de las técnicas más eficaces para lograr que el lector no pierda interés con la concatenación de peripecias resida en la verosimilitud. Para saber más sobre este aspecto concreto, véase el estudio de Montserrat Amores García (2006).

¹⁶² En el caso de las novelas cinematográficas publicadas por *Blanco y Negro*, en el primer tercio del siglo XX, solo en una ocasión se publicó un relato por entregas (tan solo en dos). Se trata de «Suen a el clarín», que apareció los días 8 y 15 de julio de 1934.

¹⁶³ Este se presenta como uno de los factores que más atrae al lectorado, pues le permite la identificación con los héroes de las novelas. En relación a ello, Thiesse incluye en su libro algunos testimonios de mujeres lectoras de folletines, nacidas en los últimos años del XIX, para quienes determinados temas de esta literatura resultan muy cercanos y realistas, hasta el punto de que se reconocen a sí mismas, y a las personas de su entorno, en los personajes de los novelones y ello, además, les sirve para enaltecer las experiencias dramáticas de su existencia. Asegura esta misma estudiosa: «Il s'agissait soit de lecteurs reconnaissant l'exactitude d'une description régionaliste, soit de personnes ayant eu une existence particulièrement dramatique et enclines de ce fait à magnifier leur expérience en l'identifiant (et en la retraduisant comme telle) avec le destin d'héroïnes romanesques» (2000: 43).

Para la creación de una obra narrativa de gran consumo, destinada a despertar el interés de las masas populares y la curiosidad de las clases acomodadas, el autor debe plantearse el siguiente problema: una realidad cotidiana, existente pero insuficientemente considerada, que contiene elementos de tensión irresueltos (París y sus misterios); o bien un elemento resolutorio, en contraste con la realidad expuesta, que ofrece una solución inmediata y consoladora a los conflictos planteados. Si la realidad expuesta es verídica, el elemento resolutorio deberá ser *fantástico*. Como tal, será automáticamente fruto de la imaginación aunque considerado desde un principio como un hecho en sí y podrá así intervenir acto seguido sin someterse a los factores que limitan los hechos reales (1974: 22).

El efecto consolatorio se consigue porque las tramas no implican mutabilidad. En este sentido, la reflexión de Eco en relación a *Les mystères de Paris* puede aplicarse a su vez a todo el género folletinesco¹⁶⁴ y a las novelas cinematográficas:

Nadie cambia en *Los misterios de París*. El que se convierte, ya era bueno antes; el que era malo, muere impenitente. No ocurre nada que pueda preocupar a nadie. El lector se consuela, sea porque suceden centenares de cosas extraordinarias, sea porque estas cosas no alteran el movimiento undoso de la realidad. El mar continúa siendo el mar a pesar de que haya llorado y sufrido, o se haya alegrado. El libro pone en acción una serie de mecanismos de gratificación, de los que el más perfecto y más consolador es que no cambia nada (1974: 36).

Y es que, como indican Zavala, Romero Tobar y Benítez, el lector se conforma con una actitud pasiva ante la lectura de este tipo de textos:

El autor y el lector de folletines celebran un contrato tácito. El lector sabe que al final de la novela triunfarán la inocencia, la virtud y la belleza. Lo único seguro es el final, como ocurre con los cuentos infantiles y las leyendas populares. El lector goza de las peripecias precisamente porque conoce el fin. Su goce está dado en la medida en que suspende, con la lectura de la novela, toda actividad ética: no necesita usar su libertad, escoger; solo basta seguir hasta el final (1982: 388).

La elección de esta estructura, que acabamos de explicar, obliga a la novela de folletín a recrearse de manera constante en las mismas formas, peripecias, tramas, etc. De ahí que esta novelística se ajuste a la siguiente afirmación de Díez Borque sobre la cultura de masas, en la que «el grado de originalidad llega a niveles mínimos a favor de la estanda-

¹⁶⁴ Tanto a aquellas novelas que siguen el esquema de curva constante como sinusoide: en la primera, «los diversos elementos de la intriga se concentran hasta producir un máximo de tensión que se afloja en virtud de la solución final» y, en la segunda estructura el esquema es el que sigue: «tensión, desenlace, nueva tensión, nuevo desenlace y así sucesivamente» (Eco, 1974: 25).

rización y el tópico» (1972: 26). La explicación sobre las razones y funcionamiento de la repetición de modelos en estos textos la ofrece Eco:

El elemento real [...] y el elemento fantástico [...] deben impresionar, en cada ocasión y paso a paso, al lector y atraer su atención exasperando su sensibilidad. En consecuencia, la intriga deberá disponer de momentos relevantes de información, es decir, de sorpresa.

A fin de que el lector pueda asimilar o bien las condiciones iniciales (los personajes y las situaciones antes de la solución) o bien las condiciones finales (los personajes y las situaciones después de la solución), los respectivos elementos característicos han de repetirse hasta que se efectúe esa asimilación. Por lo tanto, la intriga deberá contener grandes porciones de redundancia, o sea, habrá de detenerse bastante tiempo en los elementos inesperados para que estos se conviertan en naturales.

La necesidad de información obliga a que haya golpes de escena y la necesidad de redundancia impone la repetición de los mismos a intervalos regulares (1974: 24-25).

Díez Borque recoge la idea de Eco cuando afirma que la necesidad de información de los lectores es falseada por la necesidad de redundancia, lo que convierte a estos productos en una fabricación en serie, que siguen siempre un mismo patrón y donde el placer del lenguaje se sustituye por el placer del conflicto solucionado (1972: 26 y 51)¹⁶⁵. En el folletín, la repetición de información tiene que ver, en ocasiones, con una de las técnicas formales más representativas de esta literatura, a saber, el ofrecimiento al lector de resúmenes de lo acontecido en las entregas pasadas, para que el lector las recuerde y no se pierda en el enmarañamiento generado por la superposición de subtramas. Asimismo, se introducen anticipaciones de aquello que está por venir en las sucesivas entregas, para generar nueva curiosidad y redundar en la sensación de intriga, lo que implica también redundancia informativa. Anne-Marie Thiesse matiza así el carácter redundante del género folletinesco: «L'esthétique populaire est une esthétique de la répétition et de la conformité, qui n'est conformiste que dans la mesure où tout élément *insolite* y est tenu pour *incongru* dans l'univers préalablement délimité des possibles» (2000: 47).

La experiencia lectora que ofrece la novela folletinesca oscila entre, por un lado, el realismo y, por otro, la evasión y la ensoñación, y de la combinación de ambas sen-

¹⁶⁵ «Los efectos que desean ser gozados –aparte de la compensación– son la necesidad psicológica de una intriga repetida lo que supone una *tensión* pero siempre con un desenlace. Este mecanismo intriga-tensión-desenlace gratifica al lector en cuanto que supone una función práctica de la literatura no del lado de la gratuita y pura participación estética como sería deseable» (Díez Borque, 1972: 55). Por su parte, Eco asegura que «la necesidad psicológica que siente el lector de la relación dialéctica entre tensión y desenlace es tal que el peor folletín acaba por crear falsas tensiones y falsos desenlaces» (1974: 26).

saciones se desprende el placer que proporciona¹⁶⁶. Quizá la explicación se halle en los procesos psicológicos –proyección e identificación– que se operan cuando consumimos ficción¹⁶⁷.

Los lectores de este tipo de literatura esperan con avidez su ración fija y constante de lectura en pequeñas dosis, que debe llegarles puntualmente. En esa puntualidad de la lectura racionada encuentran, también, una enorme satisfacción¹⁶⁸. El formato en que con frecuencia se muestra este ocio simplificado se ajusta bien a las necesidades del público menos formado. Botrel (1974: 119-124), en relación con la novela por entregas, se centra en varios elementos que apuntan a esta franja del público de la novela popular del XIX: una letra clara y grande y numerosos espacios en blanco que les permitan descansar de la lectura¹⁶⁹. A ello, se suman, además, la presencia de ilustraciones y la división en partes, capítulos, subcapítulos, etc. Es decir, la fragmentación ayuda a la lectura¹⁷⁰. Como afirma este crítico, muchos de estos lectores se encuentran todavía en su infancia lectora.

¹⁶⁶ A este respecto, resulta pertinente la valoración de Iser acerca de las ilusiones que se generan en la mente del lector durante el proceso de lectura, sobre el que asegura lo siguiente en relación al carácter de evasión que puede encerrar la literatura, de la que el género folletinesco y las novelas cinematográficas son exponente claro: «[...] si la lectura solo hubiera de consistir en una creación ininterrumpida de ilusiones, se trataría de un proceso sospechoso, si no completamente peligroso: en lugar de hacernos entrar en contacto con la realidad, nos haría evadirnos de ella. Por supuesto, hay un elemento de “escapismo” en toda literatura, como resultado de esta misma creación de ilusión, pero hay algunos textos que no ofrecen más que un mundo armonioso, purificado de toda contradicción y que excluyen deliberadamente cualquier cosa que pudiera perturbar la ilusión una vez que ha sido establecida [...]» (1987: 229).

¹⁶⁷ Para saber más sobre cómo operan los procesos de identificación de los lectores, véase el capítulo «Identidad, identificación y sujeto» del estudio de Culler (2000: 131-144), el trabajo de Jose y Brewer (1983) y el trabajo de Maurer que repasa, además, otras importantes necesidades de los lectores, como la de conocer el desenlace de la historia y el deseo de que esta aporte una solución, o la necesidad de orientación sobre las ideas fundamentales del texto, ambas imprescindibles en el caso de la literatura de corte popular (1987: 268-280). La aportación de Harding (1968), sin embargo, se encamina hacia derroteros teóricos contrarios, al atacar el concepto de identificación de la siguiente manera: «Lo que a veces se denomina como cumplimiento del deseo en las novelas y en las obras [...] puede describirse de manera más plausible como formulación del deseo y la definición de los deseos. Los niveles culturales en los cuales procede pueden variar mucho; el proceso es el mismo [...]. Parece más cercano a la verdad [...] decir que las ficciones contribuyen a definir los valores del lector o espectador, y quizás a estimular sus deseos, más que suponer que satisfacen el deseo mediante algún mecanismo de experiencia vicaria» (*apud* Iser, 1987: 242). Otros teóricos que han puesto en entredicho la eficacia de la identificación de los lectores con los personajes son Zillmann (1980) y Carroll (2001). Para los procesos de identificación y proyección en el ámbito de la ficción cinematográfica, puede consultarse Morin (2001) [1956].

¹⁶⁸ Joaquín Marco resume bien otros de los rasgos del folletín que conducen a la satisfacción de los lectores: «insaciable sed de lo extraordinario, menosprecio de la realidad (que no de la verdad), afición a las gigantescas tramoyas creadas por la fantasía y tumultuoso choque de las pasiones» (1969b).

¹⁶⁹ Botrel indica la escasa adecuación de las condiciones en que este tipo de público suele desarrollar sus momentos de lectura, por ejemplo, frecuentemente en situaciones con falta de luz.

¹⁷⁰ A estos elementos facilitadores, Díez Borque añade la frecuencia de los diálogos. En estos rasgos, estas novelas coinciden con la novela rosa (1972: 64-65).

De todos estos factores facilitadores de la lectura destaca el uso de la imagen, sobre la que informa Botrel:

Las láminas, en las novelas por entregas, además de ser un atractivo como objeto de posesión, pueden ser la representación visual y fácil, de algo que, a pesar de la profusión de detalles y de su incesante dramatismo, queda abstracto. Podrían ser un elemento residual de un modo de comunicación oral y mayoritario (opuesto a literatura y minoritario) que hoy todavía se encuentra representado en los tebeos, las fotonovelas, etc. (1974: 121).

Este «elemento residual de comunicación oral» del que habla Botrel que, como él mismo asegura, se encuentra todavía en el cómic y en las fotonovelas tiene importante presencia, del mismo modo, en las novelas cinematográficas. De hecho, en el seno de estas adaptaciones, el peso de la imagen es en ocasiones mayor que en la literatura folletinesca, pues la inclusión de fotografías puede llegar a ser muy prolija. Ello se hace más evidente todavía en el caso de aquellas novelas publicadas en la prensa, donde con frecuencia el espacio ocupado por las imágenes supera en mucho al destinado al texto. A veces, incluso, algunas páginas no contienen ni una sola línea textual y están ocupadas enteramente por una fotografía.

Al igual que en las láminas de las novelas por entregas, la carga dramática de las fotografías de las novelizaciones filmicas se revela como elemento fundamental en la recepción de la versión novelesca de los filmes (compárense las figuras 15 y 16, que muestran dos instantes similares en la experimentación del dolor por parte de los personajes). En otro lugar de este trabajo analizamos, de manera general, los rasgos más sobresalientes de las fotografías de las novelas cinematográficas —en particular, de las de *Blanco y Negro*—, de entre los que destacan la exageración emotiva y la selección, por ello, de los momentos más impactantes.



Fig. 15. Ilustración de la novela *L'orgueil*, de Eugène Sue (Jules Rouff, París, 1906).

Gallica: Bibliothèque Nationale de France



Fig. 16. Fotografía de la novelización «La sortija misteriosa» (*Blanco y Negro*, 26-11-1919)

Resulta pertinente recordar, en este punto, las conexiones entre las novelas cinematográficas y otras manifestaciones artísticas populares posteriores como las citadas fotonovelas o los cómics, así como con la literatura de cordel y la novela popular del XIX por medio del uso de la imagen con fuerte peso emocional y dramático. Botrel se fija también en estas conexiones:

[...] la presencia de láminas, o sea, de representaciones gráficas de momentos cumbres de la narración, en la medida en que la imagen procede del cuento y no lo

contrario, no pueden menos de recordar por su dramatismo exagerado y su torpe o «caprichoso» dibujo las aleluyas¹⁷¹, las viñetas de los pliegos de cordel y de la literatura de «colportage», esto es el embrión de literatura, ya que la letra es en ella el medio de comunicación menos importante, acaso (1974: 121).

Las ilustraciones de las novelas por entregas no mantienen necesariamente la coherencia narrativa con respecto al texto, pues los editores frecuentemente aprovechaban las de unas novelas para otras. Según Ferreras, «los editores compraban a los ilustradores lo que estos no podían “colocar” en el mercado artístico» (1972: 241). A ello, añade este estudioso que estas estampas revelan el «gusto poco cultivado de los lectores» (22). Sus funciones capitales quedan reducidas a dos. Por un lado, atraer la atención de un mayor número de lectores y, por otro, facilitar la lectura a aquella parte del público con una menor formación lectora. Apunta Díez Borque con respecto a la incorporación de la imagen a la página impresa: «Todo va encaminado a facilitar y acrecentar el consumo de grandes masas lectoras con el mínimo esfuerzo posible. El “puro ver” sustituye a la lectura» (1972: 97).

Este lugar preeminente de la imagen tiene su principal representación en las cubiertas de las novelas por entregas, lo que conecta directamente con las portadas de las posteriores colecciones de novela breve¹⁷² –formato en que se publicaron miles de novelas cinematográficas– de principios del XX. En relación a ello, explica Louis Urrutia:

Par leur aspect et leur présentation, ces petits ouvrages, quel qu'en soit le prix, cherchent toujours à plaire. Pour cela, il leur faut une couverture en couleur, quadrichrome si possible, avec, sur la page de garde, un dessin, une illustration, une caricature, qui donnent ou veulent donner une indication sur l'ouvrage présenté au choix du lecteur. En somme, l'éditeur a voulu ajouter au contenu idéologique, artistique et linguistique du texte, une connotation graphique, visuelle, esthétique [...]. Le récit est souvent illustré. L'auteur et le sujet sont présentés avec une illustration, résumant ou condensant l'oeuvre ou en suggérant l'atmosphère. L'aspect érotico-galant, l'allure *retro* de certaines de ces présentations, sont à mettre en parallèle avec l'art de l'affiche, de la publicité, de la présentation des revues de ces années 1907 à 1931 (1977: 156-157).

¹⁷¹ Recuérdese el análisis que efectuamos en el apartado precedente sobre las concomitancias entre las aleluyas y las novelas cinematográficas.

¹⁷² «Pese a un modelo editorial que nace con baja calidad de impresión, porque se quiere de bajo costo, no se concibe un libro sin ilustraciones o, al menos, una portada digna» (Sánchez Álvarez-Insúa, 1996: 26). Sobre las funciones y evolución histórica de las ilustraciones en las colecciones de novela breve, véase Rivalan Guégo (2007: 91-97; 151-176). Para el caso específico de las portadas de algunas colecciones de las editoriales de Sopena y Renacimiento, puede acudir a otro trabajo de esta misma investigadora (2004).

Como hemos indicado, el tipo de ilustraciones que dominan en el folletín y que definirán también la imagen –en este caso fotográfica– de las novelas cinematográficas están dirigidas por el componente emocional, casi siempre de raíz exagerada y oscilan entre dos puntales capitales: la truculencia –o la violencia– y el sentimentalismo. Ambos factores se reproducen, a su vez, en la temática y en el tipo de personajes representativos tanto de la narrativa folletinesca como del género de la novelización de películas. Ofrecemos, a continuación, un breve panorama sintético de los elementos prototípicos de la primera tradición literaria que compondrán después la esencia de la segunda. A saber: temas, personajes, tratamiento espacio-temporal y estructuras narrativas¹⁷³.

El repertorio temático del que se nutre esta narrativa resulta limitado y repetitivo y se basa en esquemas de escasa movilidad. Predominan los sentimientos del amor y del odio, en coherencia con el carácter dualista del que habla Ferreras (1972). En la órbita de cada uno de estos sentimientos capitales, podemos incluir una serie de acciones temáticas que dirigen la conducta de los personajes. En torno al amor, actúan la seducción, los celos, la infidelidad, la sexualidad y el erotismo, la importancia de la boda y la concepción práctica de la institución matrimonial y de la honra. En el seno del sentimiento opuesto, el odio, se incluyen la venganza y la traición. Ambos suelen engarzarse con los intereses económicos y sirven de canal para el desarrollo de las relaciones familiares y sociales. Así, el dinero, la posición social o los conflictos provocados por la herencia, se convierten en asuntos centrales de estos textos, como lo serán, igualmente, la maternidad, la orfandad y la abundante presencia de hijos ilegítimos. Este último tema, indispensable en la mayoría de las novelas, conecta a su vez la cuestión económica y la intensa preocupación acerca del ascenso social, con el imprescindible misterio que tan caro resulta a estas novelas. Suele ocurrir que la huérfana pobre –casi siempre son mujeres– descubre que es en realidad la heredera de una gran fortuna.

El desvelamiento del misterio se produce tras la presentación de un abundante número de aventuras que se construyen de forma enmarañada y con suspensiones de información para mantener la intriga hasta el final. Esta preeminencia de la aventura sobre la reflexión psicológica de los personajes redundará en el hecho de que estamos ante una

¹⁷³ Cfr. Ferreras, 1972; Romero Tobar, 1976; Benítez, 1979; Eppe, 1980; Rubio Cremades, 1982 y Aparici y Gimero, 1996.

narrativa de evasión, no problemática¹⁷⁴, basada casi exclusivamente en las experiencias de los protagonistas y no en el ahondamiento de sus conflictos internos.

Ferreras pone de manifiesto la importancia de dos tipos de estructuras narrativas que, con frecuencia, engloban los temas apuntados más arriba. Se trata de los binomios persecución-liberación y conquista-reconquista (1972: 254).

Otros temas de gran interés para los folletinistas son la pobreza y la enfermedad –casi siempre la segunda es consecuencia de la primera–, bajo cuyo arco encontramos tramas relacionadas de forma concreta con la prostitución, los peligros de la sífilis, la locura, el suicidio, la bebida, el juego y las ansias de lujo y de una vida ociosa.

Los autores no olvidan, por otra parte, temáticas de grave importancia como la educación y la religión¹⁷⁵. En las novelas cinematográficas se hallará, sin embargo, escasa presencia de tramas en torno a estos dos conceptos. Si bien el asunto de la educación se trata ligeramente, la religión es la gran ausente de las adaptaciones de películas de la revista *Blanco y Negro*.

Como vemos, el tema social, al que se asocia una tibia denuncia de la injusticia de las clases desfavorecidas, sobrevuela las tramas de esta novelística, de la que es parte fundamental la presentación de las conflictivas relaciones entre las clases sociales. Como ha estudiado Benítez¹⁷⁶, en estos textos los miembros de las distintas clases sociales se relacionan entre sí y, a su vez, con aquellos de las superiores e inferiores. Las clases, como reflejo del momento histórico que vive España en el momento de la publicación de las novelas, son estructuras dinámicas que permiten la movilidad de los personajes de unas a otras. Cuando ese cambio es ascendente, el personaje se enaltece y, por el contrario, si es descendente se degrada. Naturalmente, la tendencia general coincide con la ascensión en el escalafón social.

¹⁷⁴ Umberto Eco establece como gran distinción entre la novela popular –a la que llama también «consolatoria»– y la que denomina como «novela problemática» el hecho de que «en la primera se librará siempre una lucha del bien contra el mal que, cueste lo que cueste, siempre se resolverá –independientemente de que el desenlace rebose felicidad o dolor– a favor del bien, definido según los términos de la moralidad, de los valores, y de la ideología al uso. La novela problemática propone, en cambio, unos finales ambiguos precisamente porque tanto la felicidad de Rastignac como la desesperación de Emma Bovary ponen puntual y ferozmente en cuestión el concepto adquirido de “Bien” (y de “Mal”). En una palabra, la novela popular tiende a la paz, mientras que la novela problemática deja al lector en guerra consigo mismo» (1995:19).

¹⁷⁵ Ya hemos aludido a la tendencia anticlerical de buena parte de esta producción novelesca.

¹⁷⁶ Su trabajo sobre la novela popular está centrado, fundamentalmente, en el destacado folletinista Ayguals de Izco pero, los rasgos que extrae sobre este autor en particular, resultan de gran utilidad para explicar la esencia de la novela de folletín como género.

El ascenso, sigue explicando Benítez, se concibe como un premio conseguido por los personajes virtuosos que adquieren tal condición en función de su honradez y respeto al trabajo. Paradójicamente, en este mundo novelesco basado en el valor del trabajo, la máxima aspiración es el disfrute de una vida regalada. Así, el ocio constituye, también, un tema recurrente del género. Frecuentemente, se accede a la promoción social mediante el matrimonio, lo que constituye una consideración del amor como elemento de transacción económico-social. Para que pueda efectuarse el contrato matrimonial, deben darse determinados requisitos como la belleza y la virginidad de los personajes femeninos. Es aquí donde cobra importancia capital su honra, guardada con celo por parte de la familia. Sin embargo, el ascenso tanto de los personajes femeninos como masculinos por medios inmorales supone una deshonor y, en consecuencia, los que de ellos hacen uso, reciben el correspondiente castigo (1979: 102-105).

Así como la temática de estas novelas revela la reincidencia de estereotipos en los desarrollos argumentales, lo mismo ocurre con el tratamiento de los personajes, hasta el punto de que Ferreras les otorga la categoría de caricatura, dada la simplicidad con que están contruidos (1972: 307)¹⁷⁷. Señalaremos, a continuación, los más representativos, que se agrupan bajo un arco narrativo basado en buenos y malos y en la lucha entre protagonistas y antagonistas, al frente de los cuales se situarán siempre las paradigmáticas figuras del héroe¹⁷⁸ y el antihéroe¹⁷⁹. Estos se hallan escoltados por grupos de personajes –más numerosos, por lo general, los de los antagonistas– caracterizados a imagen de ambos, respectivamente¹⁸⁰.

Como indican Aparici y Gimeno, la novela de folletín concede una gran importancia a la figura de la mujer, «se discute cuál ha de ser el ideal femenino, su papel en el

¹⁷⁷ En estas novelas no preocupan los problemas de los personajes, lo que interesa son sus pasiones y moralizar sobre ellas (Aparici y Gimeno, 1996: 51).

¹⁷⁸ Ferreras se fija en la novedad que representa, en estas novelas, la presencia de personajes desdoblados, como el caso en el que el héroe se convierte a la vez en víctima y en salvador. El crítico afirma que esto se da en aquellas novelas dualistas que se ajustan a la «estructura melodramática triangular» que él mismo propone (1972: 258-259).

¹⁷⁹ Según Ferreras, en las que califica de «novelas de reconquista», el malvado es solo un obstáculo para los protagonistas, no es un auténtico antihéroe, razón por la cual, en muchas ocasiones, no recibe su castigo porque interesa más la salvación de la víctima.

¹⁸⁰ A veces, se producen sustituciones de roles mediante las cuales el bueno se convierte en malo y viceversa, en un juego constante de contraposiciones duales. De nuevo, los cambios se efectúan bajo un prisma manifiestamente maniqueo, lo que da lugar, en apreciación de Ferreras, a transformaciones pueriles: «De todos es conocido la infantilidad con que ciertos *buenos* de este tipo de novelas se transforman en *malos*, o viceversa: transformación necesariamente infantil o elemental, puesto que no se trata de un cambio con proceso, sino de una sustitución de caracteres» (1972: 249).

mundo, su función como heroína, como madre, como educadora, su relación familiar, social. El concepto sobre la mujer dependerá, a menudo, de la ideología del autor» (1996: 31). Ferreras puntualiza que frecuentemente esta desempeña el papel de víctima y suele mantener un rol pasivo con respecto a su contraparte masculina. Las heroínas suelen ser jóvenes¹⁸¹, pobres, bondadosas, castas y enamoradas. Los otros papeles fundamentales reservados para las mujeres en estas novelas recaen en las figuras de la madre y de la prostituta. La mayoría de las integrantes del mundo lupanario pertenecen a las capas más humildes y marginales de la vida social decimonónica.

Si hay algo que se aprecia con absoluta claridad con respecto a los personajes folletinescos es que en ellos se hace evidente su pertenencia a una determinada clase social, y que ello es precisamente lo que dispone sus acciones y desempeños en las diversas tramas novelescas. Si bien la clase social condiciona por completo la vida de los personajes, no es este el rasgo que les marca para ser considerados por el autor de manera positiva o negativa, sino que ello dependerá de la posesión o carencia de virtud. De esta manera, las distintas clases sociales serán en cada momento defendidas o atacadas en función de la honradez de sus integrantes.

Como indica Benítez, en estos textos la presencia de la aristocracia es doble, pues conviven en ellos la vieja nobleza de la sangre y la nueva nobleza del dinero¹⁸². El ideal reflejado es el de la suma de la nobleza de la sangre, de la virtud y del dinero (1979: 96). A ello aspiran los inferiores y, mientras tratan de lograrlo, imitan sus costumbres y modas, así como las de la alta burguesía. Esta última clase, amplia, compleja y en transición, aparece reflejada en todos sus grados: acaudalados banqueros y empresarios; representantes de las profesiones liberales como médicos, abogados, arquitectos, políticos y periodistas y, finalmente, empleados de oficina y modistas. Como anotan las antólogas Aparici y Gimeno, los primeros se asocian, en algunos casos, a la figura del usurero pero, en autores como Ayguals de Izco, reciben una consideración positiva (1996: 38-39), pues «será el mismo respeto que Galdós tendrá por el hombre de negocios o por el dinero que puede hacer progresar a un país, todo ello dentro de una clara ideología del capitalismo liberal

¹⁸¹ La juventud es un elemento muy valorado en estas novelas. Los roles protagonistas están reservados a los jóvenes. Sin embargo, los héroes suelen ser mayores que sus compañeras femeninas (Romero Tobar, 1976: 125). Lo mismo ocurrirá posteriormente en la novela rosa, como ya anotó oportunamente Amorós en su estudio sobre este género (1968: 17-18).

¹⁸² Las cuantías monetarias que manejan los personajes ricos son desmesuradas y, desde luego, poco realistas con respecto a la vida de la España del momento (Romero Tobar, 1976: 127).

burgués» (39). Idéntica consideración se hará patente en las novelas cinematográficas, donde el personaje positivo por excelencia resulta ser el del empresario, casi siempre mostrado como honrado, que ha labrado su gran fortuna desde la nada, por medio del trabajo infatigable y de la habilidad financiera y diplomática. De los profesionales liberales despunta, sin duda y, como nuevamente se podrá ver décadas después en las adaptaciones novelescas de películas, el médico. La explicación parece clara. Se trata del representante de la ciencia, del progreso y del bienestar de los que gracias a él disfruta la sociedad entera.

Si el médico resulta un personaje muy apreciado en el género, lo contrario ocurre con el clérigo, pues recordemos la frecuente tendencia anticlerical de buena parte de esta narrativa.

En el lado opuesto a estas clases medias y altas alcanzan gran protagonismo en estos textos los obreros y los personajes de las capas marginales de la sociedad española¹⁸³. Los primeros cuentan, en buena medida, con los favores de los autores pues, como ya hemos mencionado, el retrato de las duras condiciones de vida supone una parte fundamental de la temática de esta narrativa, expuesta bajo la órbita de los inicios de las teorías socialistas. Por su parte, el segundo tipo de personajes está representado, sobre todo, por criminales de distinta índole y por prostitutas. De entre los primeros, ocupa lugar principal la figura del «buen bandido»¹⁸⁴, que recibe las simpatías de autores y lectores, igual que la interminable pléyade de mujeres que se ven arrastradas a la vida prostibularia por las imposiciones de la miseria y de las injusticias marcadas por la severidad de la sociedad del XIX. Ambos personajes encontrarán su eco en las novelas cinematográficas con un tratamiento similar.

Como bien ha explicado Romero Tobar, los personajes del folletín son portadores de valores fijos, repetidos invariablemente y reconocibles fácilmente por parte de los lectores, y cumplen unas funciones bien definidas que vienen delimitadas, fundamentalmente, por sus acciones, no por su personalidad específica, puesto que, como sabemos, el análisis

¹⁸³ Dentro de las capas bajas de la clase trabajadora nos encontramos con la figura del criado, casi siempre negro. Benítez recalca la importancia de las relaciones entre amos y criados (1979: 105-106).

¹⁸⁴ Además de Aparici y Gimeno (1996: 64), también Romero Tobar menciona este personaje como uno de los más prolíficos de la novela popular del XIX. El crítico lo conecta, además, con la tradición literaria de los romances de bandidos (1976: 50). Una vez más, vemos las relaciones entre los distintos géneros populares a través de distintas épocas. En este caso, el bandido es figura principal de romances, de novelas por entregas decimonónicas e, incluso, protagonista de una de las novelas cinematográficas publicadas a inicios del XX en la revista *Blanco y Negro*: «Luis Candelas, ladrón audaz y caballero romántico» (09-01-1927), que noveliza la película *Una extraña aventura de Luis Candelas* (1926), de José Buchs.

psicológico se halla ausente en esta narrativa. Así, los personajes, en tanto que sujetos de las acciones, son conocidos por ellas y por sus señas exteriores de identidad¹⁸⁵. Los folletinistas los definen una sola vez, por medio de una breve frase descriptiva, —a veces tan solo con un adjetivo— que apunta a la función simbólica que encarnan¹⁸⁶. De esta manera, con esta definición apriorística, los autores evitan tener que explicar la personalidad, motivaciones, necesidades y toma de decisiones de los personajes. Por tanto, quedan delimitados por estas breves descripciones con valor simbólico, antes que por sus acciones y por una personalidad modelada por las experiencias a las que tienen que enfrentarse en las novelas. Creemos acertada la opinión de este crítico acerca del hecho de que este tipo de personajes se convierten en símbolos trivializados de la sociedad que pretenden describir (1976: 124-130).

El aspecto externo del marco social se hace patente por medio de la presencia, de nuevo, poco profundizada, de espacios constantes y repetidos. La representación de la realidad espacial no atiende a una voluntad fidedignamente realista, sino que se erige en reflejo del ánimo de los protagonistas (Aparici y Gimeno, 1996: 52). Como espacios más repetidos, dominan los interiores sobre los exteriores y, dentro de los primeros, cobran gran relevancia las casas lujosas, que alimentan la ensoñación y los deseos de los lectores menos pudientes y refuerzan, asimismo, la descripción del carácter del morador. Con respecto a los segundos, se prefiere el medio urbano —en especial, Madrid— sobre el rural. Frecuentemente, las tramas se desarrollan en lugares diferentes por la inclusión del viaje —y de las diferentes actividades asociadas al ocio—, otro de los elementos temáticos más prolíficos de estas novelas (Romero Tobar, 1976: 141-150). Son frecuentes, además, los pasadizos secretos y los lugares lúgubres e insólitos para ambientar tramas en consonancia con el misterio, tema del que ampliamente gusta el género (Rubio Cremades, 1982: 274). Sobre estas cuestiones Ferreras anota con agudeza que

la falta de complicación de la novela dictada impide también cualquier género de descripción (paisaje, objetos, mundo, etc.). Efectivamente, un paisaje es por esencia inmóvil y sirve, las más de las veces, para enmarcar una acción, a veces para sugerir una personalidad, un estado de ánimo, a veces para traducir esta personalidad, este estado de ánimo, etc. En la novela por entregas, el mundo de los objetos se transforma en una serie de acotaciones teatrales también tópicas [...]. Transformar las descripciones en puras acotaciones funcionales significa adelgazar

¹⁸⁵ En este sentido, hay que anotar que incluso sus rasgos físicos se hallan en perfecta consonancia con sus características morales.

¹⁸⁶ La abundante presencia de nombres simbólicos refuerza las funciones que cumplen (Romero Tobar, 1976: 124).

la representación del universo novelesco; significa también así despojar a este universo de toda su efectividad determinante (1972: 250).

Esta reducción en la profundización del espacio conlleva, en contrapartida, una multiplicación del tiempo, pero tan solo por medio de referencias que permiten únicamente la orientación de las historias. Estas pueden tener lugar tanto en el tiempo presente como en el pasado, a modo de marco narrativo para las situaciones dramáticas de los personajes. Así lo afirma Ferreras:

Como el universo ha de existir, pues sin él no es posible la novela, el autor novelista por entregas suele emplear dos estratagemas bien infantiles por cierto; la primera, [...], consiste en transformar las descripciones en acotaciones; la segunda en acotar el tiempo también por medio de una serie de referencias casi telegráficas (250).

En buena medida, las novelas cinematográficas retomarán del folletín los temas, los personajes y el tratamiento espacio-temporal que hemos esbozado en estas líneas. Asimismo, asumirán muchas de las estrategias de la técnica y estructuras narrativas del género, tales como una concepción estereotipada y dualista de la realidad, el mantenimiento e impulso de la intriga mediante la anticipación de acontecimientos o la suspensión brusca de una trama e inicio de otra diferente¹⁸⁷, el abuso de la redundancia informativa, la complicación argumental¹⁸⁸, la simultaneidad narrativa, la constante presencia de excursos o digresiones de carácter didáctico e ideológico por parte de un narrador omnisciente y la focalización en la acción y en la aventura¹⁸⁹. A estos rasgos que hemos presentado, se les sumarán algunos otros procedentes del melodrama teatral y del cinematográfico, lo que expondremos en el apartado dedicado a los fundamentos temáticos de las novelizaciones de *Blanco y Negro* en el capítulo 4.

¹⁸⁷ Estos recursos suponen una extensión del relato, con objetivos comerciales, que provocan una merma considerable en cuanto a la coherencia interna. Las repeticiones, la acumulación de incidentes, la minuciosidad del diálogo, son los elementos más comunes del llamado «estilo amplificador» del que hacen gala estos textos (Epple, 1980: 155).

¹⁸⁸ En este sentido, se requiere de la presencia constante de recordatorios de acciones pasadas, para que el lector no se pierda en la maraña argumental que plantean estas novelas.

¹⁸⁹ Ferreras considera que las novelas por entregas son fundamentalmente novelas de aventuras que suelen responder a una estructura melodramática triangular con un planteamiento donde la víctima es perseguida o secuestrada, una segunda fase donde aparece el traidor —que puede estar más o menos oculto— y un desenlace donde se produce la liberación o venganza de la víctima y el desenmascaramiento del traidor. En este sentido, sigue afirmando Ferreras, esta novelística reproduce la «forma más simple y antigua del relato» (1972: 258).

3.2. Apuntes teóricos sobre la novelización filmica

3.2.1. Tipología de la novelización filmica

En las primeras décadas del cine, las publicaciones relacionadas con el nuevo medio de expresión proliferaron por todo el mundo. Miles fueron las páginas dedicadas a este arte en desarrollo e imparable expansión: revistas, catálogos, folletos, programas de mano y, claro está, carteles y fotografías. De entre estos productos complementarios generados por la industria cinematográfica, destacamos uno en particular, las narraciones de argumentos de películas, que frecuentemente se editaban ilustradas con las fotografías publicitarias de los propios filmes. Estas adaptaciones aparecieron primero en la prensa, pero pronto se integraron en colecciones de novela breve dedicadas monográficamente al cine y no tardaron, además, en aparecer de manera aislada como libro de mayor extensión, formato en el que se presenta esta narrativa en la actualidad. Las variantes que han constituido esta forma específica de adaptación filmoliteraria son muy diversas en cuanto a su extensión, a la fuente de referencia, al grado de literaturización¹⁹⁰, a su naturaleza comercial o calidad artística, a su condición anónima o a su creación reconocida por parte de un autor, tanto de pluma prestigiosa como de menor esplendor, etc.

En España, durante decenios se les ha denominado «novelas cinematográficas», si bien también se han publicado, sobre todo en la prensa de los inicios, bajo los rótulos de «cuento cinematográfico», «cinenovela», «cinedrama», «argumento-novela» o, simplemente, «argumento de película» o «narración literaria». En otros ámbitos culturales, la disparidad de etiquetas utilizadas para referirse a estos relatos se amplía todavía más. En el francés, por ejemplo, nos encontramos con términos como *ciné-roman*, *roman-cinéma*, *film raconté*, *cinétexte*, *roman-film*, *film-roman*, *adaptation romancée de film*, *feuilleton-cinéma*, *roman-feuilleton*, *film romancé*, *conte cinématographique* o *roman cinématographié*. Por su parte, en el anglosajón la variedad es también considerable: *movie tie-in*, *movie story*, *photoplay edition*, *fiction story*, *motion picture story*, *film in story form*, *Hollywood novel*, *film novel* o *novelized film*, mientras que en Italia los términos más empleados son *cineromanzi* y *cineracconti*. De modo general, las diferentes

¹⁹⁰ El género abarca desde resúmenes ampliados de sinopsis argumentales con mayor o menor elaboración literaria, prototípicos de la prensa cinematográfica de los primeros años del cine, hasta novelas de autor reconocido y calidad artística, tan solo basadas en la trama de una película o simplemente inspiradas—total o parcialmente—por esta, de las que contamos con eminentes ejemplos en las últimas décadas, como *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, *eXistenZ* (1999) de Christopher Priest o *Cinéma* (1999) de Tanguy Viel.

designaciones hacen referencia a la misma realidad pero, a veces, encierran prácticas diferentes.

Por ejemplo, la noción de *ciné-roman* también alude, por un lado, a los seriales de los inicios del cine, como aquellos de la elocuentemente llamada Société des Cinéromans, fundada en 1919 por René Navarre, Arthur Bernède y Gaston Leroux, cuyas adaptaciones novelescas –llamadas también *ciné-roman*– se publicaban como folletín en los principales diarios parisinos, *Le Matin*, *Le Petit Parisien*, *Le Journal* y *L’Echo de Paris*¹⁹¹. Por otro, se relaciona con determinadas novelas experimentales como las de Alain Robbe-Grillet, principal teórico del *Nouveau Roman*, tales como *L’Année dernière à Marienbad* (1961) o *L’Immortelle* (1963) y algunas de Marguerite Duras como *Hiroshima mon amour* (1960), *Nathalie Granger* y *La Femme du Gange* (1973) e *India song* (1973)¹⁹². Algo parecido ocurre en el contexto español –salvando las lógicas distancias–, con el marbete «novela cinematográfica», utilizado también por escritores como Blasco Ibáñez para describir un determinado modo de novelar que asume los recursos del cine¹⁹³. Del mismo modo, en el ámbito americano *photoplay* puede designar las películas, los propios argumentos y las novelizaciones de estos; igual que ocurre en España, donde el término «argumento» remitía tanto a las sinopsis como a las novelas cinematográficas publicadas en la prensa. Como se ve, además, algunos de los calificativos utilizados son muy generales, como *fiction story* o *movie story* o, incluso, *movie tie-in*, que podría parecer muy específico al poner el acento en el carácter comercial de las novelizaciones pero que, en realidad, acaba siendo ambiguo dado que también engloba cualquier otro producto usado como estrategia

¹⁹¹ Para saber más sobre esta productora y la producción serial francesa de los primeros tiempos, véase por ejemplo *Pour une contre-histoire du cinéma* (1994 [1972]) de Francis Lacassin.

¹⁹² La bibliografía sobre ambos escritores es muy abundante, pero para profundizar sobre sus obras en relación con el concepto y género del *ciné-roman*, se puede encontrar una buena síntesis en Alain y Odette Virmaux (1983). Desde esta perspectiva y concretamente sobre la novela *India song* de Duras, acúdase a Mossière (1992).

¹⁹³ Asimismo, emplea el mismo término para referirse a las propias películas. En este sentido, explica en el prólogo a su novela *El paraíso de las mujeres* (1922) el escritor valenciano: «Pero ahora, después de dos docenas de años de existencia, los que nos preocupamos del desarrollo cinematográfico vamos viendo cómo se afina el gusto del público en las naciones más instruidas y cómo al lado de las historias para reír y las tragedias detectivescas surgen las primeras manifestaciones de la verdadera novela cinematográfica, con caracteres extraídos de la realidad, observaciones psicológicas y una fábula que mantiene despierto al mismo tiempo el interés del espectador. Yo creo próximo el nacimiento de muchas novelas cinematográficas que serán al mismo tiempo grandes obras literarias. Pero estas novelas resultan de más difícil producción que una novela en forma de libro, ya que en ellas no es posible lo que en la jergonza literaria llamamos el “relleno”. La cinematografía no es el teatro mudo, como creen muchos; es una novela expresada por medio de imágenes y frases cortas» (1987: 1634). Para más información sobre Blasco Ibáñez y la novela cinematográfica pueden verse, entre otros, Corbalán (1998) y Fourrel de Frettes (2012). Sobre la modernidad de esta novela en particular, véase Delrue (2016).

mercadotécnica de la película. El uso de estas fórmulas sinónimas, a la vez polisémicas y poco claras, responde seguramente a intenciones meramente publicitarias, que tratan de atraer la atención de los lectores vinculando los textos al mundo del cine de manera explícita, ya desde la portada.

Estas adaptaciones narrativas están incluidas dentro de una modalidad genérica más amplia a la que llamamos «novelización»¹⁹⁴, género que no se circunscribe únicamente a esos trasvases entre cine y literatura, sino que abarca traslaciones adaptativas muy dispares en las que están envueltos también otros medios como el teatro¹⁹⁵, la radio, el relato breve, el guión cinematográfico, la poesía, los videojuegos¹⁹⁶, los cómics¹⁹⁷, la música o la televisión¹⁹⁸, en todos los sentidos posibles¹⁹⁹ pues, como afirma Thomas Van Parys, «[...] the very word “novelisation” implies that it can be derived from anything, as long as it is turned into a novel [...]» (2011b)²⁰⁰. Estas variantes novelizadoras atienden al tipo de fuente adaptada, mientras que en función del resultado podemos obtener, a su vez, nuevas modalidades, como ya anunciábamos en el primer

¹⁹⁴ En la bibliografía del ámbito francófono domina el término «novellisation», mientras que en el anglófono varía entre «novelization» y «novelisation». En ocasiones, encontramos utilizado como sinónimo «fictionation».

¹⁹⁵ Como señala Thomas Van Parys (2009: 309-310), la novelización filmica encuentra sus orígenes en la novelización de obras teatrales que, como ya constató en 1916 Brander Matthews en su libro *A book about the theatre*, se trataba de una práctica exitosa a inicios del XX. En su artículo, Van Parys ofrece algunas notas sobre la novelización dramática de aquellos años y destaca la incipiente adaptación *cross-media* representada por la fusión entre novelizaciones teatrales y filmicas. La primera edición de este tipo se publicó en Estados Unidos en 1913, con el título de *What Happened to Mary?*, basada en la obra teatral del mismo nombre y en los relatos a su vez inspirados en el serial cinematográfico lanzado el año anterior –el primero de la historia– y publicados en la revista *The Ladies' World*, acompañados por fotografías tanto de la obra de teatro como de la serie de películas. En el mismo año 1912, además, se representó en los escenarios y, al año siguiente, apareció la secuela *Who Will Marry Mary?* Estamos, por tanto, ante una compleja campaña publicitaria elaborada eficazmente por medio de la adaptación intermedial. Sobre la novelización teatral puede acurdirse, además de a la temprana obra de Matthews, al trabajo de Arnie Davis (2002).

¹⁹⁶ Llamadas por Gil González (2012) como ludo-novelas.

¹⁹⁷ Denominadas por Gil González (2012) como cómic-novelas.

¹⁹⁸ Las novelizaciones televisivas pueden partir de un episodio, de varios episodios, de toda una temporada o de toda la serie. Gil González (2012) las ha bautizado como serie-novelas. De manera similar, las novelizaciones de películas pueden basarse en largometrajes, cortometrajes, obras de animación, sagas filmicas o en todo un género cinematográfico.

¹⁹⁹ Cada vez es más numerosa la nómina de críticos que evidencia esta realidad y que reclama estudios sobre las diferentes vías de adaptación intermedial como, entre otros, Hutcheon (2006), Cascajosa (2006), Van Parys (2011b) o Gil González (2012). Algunos autores, incluso, consideran también las adaptaciones cinematográficas de fuentes que tradicionalmente no se han tenido en consideración, como aquellas que parten de medios como los relatos religiosos, los cuentos de hadas, la publicidad, los juegos de mesa, los juguetes, las atracciones de parques temáticos o las cartas intercambiables (Cascajosa, 2006: 77-80). Han compilado numerosos ejemplos concretos de todas estas variantes de la novelización Baetens (2006b), Cascajosa (2006), Van Parys (2011b) y Gil González (2012), entre otros.

²⁰⁰ La crítica anglosajona cuenta ya con un interesante repertorio de catálogos que registran numerosas novelizaciones filmicas, pero también televisivas. Entre ellos destacan los de Petaja (1975), Wadle (1994), Davis (2002), Miller (2002) y Mann (2004).

párrafo de este apartado. Centrándonos concretamente en la novelización de películas y tomando como punto de partida las clasificaciones de Baetens (2006b, 2007 y 2008b) y Van Parys (2011b), vamos a establecer un panorama general que clarifique el complejo espectro de la tipología de esta clase concreta de novelización, pues a ella se adscribe la narrativa objeto de estudio de este trabajo.

En primer lugar, podemos distinguir entre novelizaciones breves o extensas. Una clara disimilitud entre ambas la representan, en los albores del género, los relatos breves publicados en la prensa, los ejemplares que integraban las diversas colecciones de novela corta de tema cinematográfico —más extensos en Francia que en España—, y las adaptaciones que, al margen de las colecciones, se editaron de manera independiente en formato de libro, modelo adoptado sobre todo en Estados Unidos, del que la editorial Grosset & Dunlap es el ejemplo más conocido. En buen grado, la extensión textual de muchos de estos relatos dependía de la cantidad de fotografías fílmicas que incluyeran que, como es frecuente en la prensa española de la época, dejaban el espacio justo para unas escasas líneas o, incluso, podían ocupar hasta una página entera²⁰¹. La invasión de la imagen en el género tomará un nuevo impulso tras la aparición de la fotonovela en 1947²⁰², con la variante de lo que podemos llamar «fotonovela cinematográfica», en las que son las fotografías las portadoras del peso narrativo, puesto que son ellas las encargadas de contar la trama de la película de referencia, reforzadas con breves notas textuales en los pies de foto. Manifestación actual cercana a esta modalidad la consituyen los álbumes infantiles que narran argumentos fílmicos, como es el caso de la trasposición de la película *The Kid* (1921) de Chaplin por parte de Olivier Balez y Laurence Gillot, publicada en el año 2007 o la recreación adaptativa del personaje cinematográfico de Monsieur Hulot llevada a cabo por David Merveille en 2005²⁰³.

²⁰¹ Por ejemplo, en «Fru-Fru» (*Blanco y Negro*, 5-1-1919), de ocho páginas de que consta la novela, tres están completamente ocupadas por clichés de la película acompañados de unos sucintos pies de foto. En algunas revistas españolas especializadas de la época como *Arte y Cinematografía* (1910-1936) o *Films Selectos* (1930-1937) se llega al extremo de publicar «novelas cinematográficas» o «argumentos de películas» en los que la información textual se reduce a los pies de foto, al título y a la casa productora. Es decir, la narración depende solamente del lenguaje visual. Se trata, claramente, de un producto destinado únicamente a la publicitación de la película, pero se imprime con una morfología idéntica a las novelizaciones, por lo que no sería tan arriesgado concebir que para muchos lectores representaran valores y funciones similares a los de las novelas cinematográficas de mayor carga textual.

²⁰² Las primeras fotonovelas aparecen ese año en Italia. Existe ya notable bibliografía sobre el género, de la que los siguientes trabajos son una sucinta pero útil muestra para conocer su historia y aspectos más destacados: Sullerot (1970), Lecoivre y Takodjérad (1991), Giet (1998), Parr y Badger (2004 y 2006) y Baetens (2010b, 2012 y 2013).

²⁰³ Sébastien Fevry (2009) dedica un artículo a este tipo de novelización en forma de álbumes infantiles, en el que analiza, además de los ya citados, dos publicados por Panini en 2007 y 2008 sobre el universo fílmico de Harry Potter, en los que se incluyen fotografías de la saga.

La siguiente distinción importante, con frecuencia relacionada con la extensión, tiene que ver con el carácter bien comercial o bien literario de las versiones novelescas. En el contexto actual norteamericano, Van Parys establece un rango que va desde las «lowbrow commercial novelisations²⁰⁴ over middlebrow Hollywood film novels to high-art novelisations of classic films» (2011b). Las más prolíficas y casi siempre anónimas son los relatos comerciales. Sus contrapartes literarias manifiestan, sin embargo, una alta calidad estética, aparecen casi siempre firmadas y presentan una mayor libertad y creatividad, como atestigua el citado crítico (2011b). Dentro de la novelización literaria han tenido lugar experiencias diferentes en distintas épocas, como la experimentación filmoliteraria puesta en práctica por los surrealistas, cuya descripción nos facilita Baetens:

[...] several avant-garde movements, in the first place Surrealism, had launched various attempts to invent new forms of writing directly inspired or influenced by cinema, whose status is not always clear: whereas some texts had the ambition to recreate within the field of literary writing the newly discovered aesthetics of film montage²⁰⁵, others tried to give a more literary twist to the emerging genre of scriptwriting, while the position of a third group remained somewhat ambiguous, oscillating between the literary reworking of filmic language and the filmic realization of literature. Some strange forms of novelization came out of this creative chaos: novelization in verse, a form that would not really be exploited in mainstream poetry writing on cinema, in which other themes and aspects (mainly the movie star on the one hand and cinema-going on the other) would become rapidly dominant (2007: 229).

El surrealismo no se contentó solo con esta variante de la novelización en verso²⁰⁶, sino que exploró otras formas hasta la llegada del cine sonoro, que supuso su alejamiento del cine:

There are also novelizations of screenplays that were never actually produced (although it is certainly arguable whether the very concept of novelization can be

²⁰⁴ A las que también denomina *Hollywood film tie-in*.

²⁰⁵ Como es bien sabido, desde el nacimiento del cine la literatura ha intentado servirse de distintos recursos propios del séptimo arte. Está claro que la novelización y la narrativa que recurre a técnicas cinematográficas son manifestaciones artísticas diferentes, pero ambas responden a la necesidad de poner en marcha un diálogo entre las dos artes. Es en este ámbito donde se encuadra la «novela cinematográfica» de Blasco Ibáñez que responde a este segundo producto y no al primero.

²⁰⁶ En época reciente tenemos también ejemplos de ello. El propio Baetens es autor de una novelización en verso de la película de Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie* (1962), publicada en 2005 con homónimo título. En la página web de la editorial encontramos la siguiente descripción que permite al lector entender en qué consiste el libro: «Jan Baetens a transposé l'esprit de *Vivre sa vie* à un recueil de poésie en 15 tableaux qui tentent chacun de rendre le goût et la couleur des images et des péripéties de ce film mythique. Pour ce faire, il s'est appuyé sur les techniques de la "novellisation", cette forme particulière de l'adaptation qui part du film pour aboutir à un livre» (<http://lesimpressionsnouvelles.com/catalogue/vivre-sa-vie/>). Van Parys (2011b) aporta otro ejemplo sobre el que afirma que contiene, quizá, las novelizaciones más cortas que se han elaborado en la historia del género. Se trata de la obra de Guy Samson *Haiku Sci-Fi Film Reviews* (2008) y remite, además, al estudio de Philip French y Ken Wlaschin *The Faber Book of Movie Verse* (1993) para encontrar los títulos de otras obras similares.

used for this type of work). Surrealism might have been on the point of realizing completely new forms of novelization, yet its dynamics in this field collapsed with the introduction of the talking movies, which stopped abruptly the commitment of the Surrealists to film, not only because of their nostalgia for the silent era and its visual audacities but also [...] because of their incapacity to go on making films themselves [...] (229-230).

Décadas más tarde y como los surrealistas, otros grupos de artistas –escritores y cineastas– experimentaron con la creación de obras de intermedialidad filmoliteraria como algunos de los representantes del *Nouveau Roman* y de la *Nouvelle Vague*. Así, los ya mencionados Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras, a los que se unen figuras como Carrière, Godard y Jean Cayrol, firmaron obras que responden con plenitud al género de la novelización o a otros muy próximos a este. Merece la pena reproducir la extensa recopilación de Baetens sobre esta tendencia francesa, en la que adquiere especial relevancia la figura del «autor», tanto literario como cinematográfico:

[...] il est sans doute possible de souligner la plus grande présence de l'«auteur», tant au sens littéraire qu'au sens cinématographique du terme. Ici encore, la tradition de la cinéphilie à la française paraît jouer un rôle déterminant. À suivre Antoine de Baecque, cette cinéphilie était à la fois une passion et un discours: une manière d'être, de vivre pour le cinéma, à l'exclusion de tout autre chose, mais aussi une manière d'en parler, d'en discuter, d'en écrire, de manière à tisser autour de l'image un réseau discursif qui lui donne son véritable sens. Dans une telle perspective, la notion de «caméra-stylo» a pris rapidement la forme non pas d'une *fusion* de la littérature et du cinéma, mais d'une *relance réciproque*, le véritable «auteur» étant celui qui pratiquait aussi bien l'écriture cinématographique que l'écriture littéraire. Plus que d'abandonner la littérature au profit du cinéma, les «auteurs» littéraires étaient enjointes à passer du côté de la réalisation alors que les «auteurs» du cinéma étaient encouragés à se faire écrivains (la trajectoire de Truffaut est ici exemplaire, qui va le conduire du journalisme à la réalisation, puis de la réalisation à la novellisation²⁰⁷ entre autres). Dans une telle optique, il n'est pas surprenant que la novellisation, qui flirte souvent avec la forme-scénario et vice-versa, joue un rôle de premier plan: Carrière (qui novellise Tati avant d'entamer une brillante carrière de scénariste et de novellisateur²⁰⁸), Duras et Robbe-Grillet (qui collaborent avec Resnais mais qui pratiquent aussi l'autonovellisation et l'auto-adaptation, souvent mélangées de façon indiscernable), mais aussi Godard (il faudra lire un jour les 4 volumes d'*Histoire(s) du cinéma* comme un exemple de novellisation) et Jean Cayrol (qui scénarise/novellise *Muriel*, toujours de Resnais), voilà autant d'exemples d'une pratique novellisatrice dont les signataires revendiquent fortement le statut d'«auteurs», au cinéma aussi bien qu'en littérature. Le plus grand prestige de la novellisation se lit alors à tous les niveaux, et pas seulement dans le cas des

²⁰⁷ Indica este estudioso que Truffaut practicó la autonovelización en varias ocasiones, con obras como *Les 400 coups* (1959), hecha en colaboración con Marcel Moussy o *L'Homme qui aimait les femmes* (1971).

²⁰⁸ Sobre la figura de Carrière como novelizador de Tati, puede verse el trabajo de Baetens (2006a).

grands réalisateurs passés à l'écriture: on évite le livre de poche (plusieurs films de la première Nouvelle Vague sont novellisés chez Stock dans une collection certes «populaire», mais qui n'est nullement de poche), l'intérêt de maisons d'édition haut de gamme ne se dément pas (Gallimard, qui avait déjà essayé de lancer une collection dans les années 20, publiera dans sa collection blanche des novellisations de Truffaut, de Louis Malle ou de Fellini) et surtout il ne se produit nul amalgame entre l'univers des novellisations de ce genre et celui des novellisations de séries télévisées (françaises ou étrangères) (2006b: 12).

Como vemos, la novelización adquiere un sentido distinto y enriquecido a la luz de la noción de *Caméra-Style*, donde el autor se convierte en entidad de incontestable relevancia, con prácticas de experimentación artística que toman como centro estético la reflexión sobre el cruce de caminos entre la literatura y el cine. Este recorrido no termina en estos años, dado que encuentra posteriormente otros modelos de novelización en obras como *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, *A Night at the Movies* (1987) de Robert Coover, o *Cinéma* (1999) de Tanguy Viel, entre las más destacadas. Se trata de tres propuestas muy distintas. Mientras que en el texto de Coover estamos ante la novelización de distintos géneros cinematográficos, desde los dibujos animados hasta la pornografía²⁰⁹, la novela de Viel constituye la adaptación novelesca de *Sleuth* (1972) de Mankiewicz²¹⁰. Por su parte, Puig incluye, por boca de uno de sus protagonistas, la narración de diferentes películas, algunas reconocibles –como *Cat people* (1942) de Jacques Tourneur– y otras inexistentes o inventadas. Como el escritor argentino, otros autores han incorporado en sus obras el recurso de la novelización «temática», como la denomina Van Parys:

It is not uncommon for such Hollywood novels to integrate descriptions of either actual or fictional films, fragments that effectively amount to embedded novelisations. André Hodeir, for example, briefly novelises a fragment from a Harry Langdon film in *Play-back* (1983). In Theodore Roszak's *Flicker* (1991), as the narrator describes the movies of the fictional film-maker Max Castle, it soon becomes clear that, due to Castle's revolutionary but impossible subliminal technique, his short novelisations are the only means to represent Castle's films [...]. Aside from the Hollywood novel, regular (literary) novels can involve hypothetical novelisations, too. A fitting example is undoubtedly Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* (2000), which is –rather simplistically put– a novel about a report on a hypothetical documentary film called *The Navidson Record* (2011b).

²⁰⁹ Horace McCoy ya había hecho algo parecido en *They Shoot Horses, Don't They?* (1935), donde adapta los musicales *42nd Street* y *Gold Diggers of 1933*, ambos de 1933. Sobre esto, puede consultarse el trabajo de Musser (2005).

²¹⁰ Diversos críticos se han hecho eco de esta adaptación, entre otros, Rongier (2003 y 2006), Houppermans (2004), Blatt (2005) y Maggitti (2005).

Algunos escritores tratan a veces de desligarse de las películas de referencia rechazando incluso el marbete de novelización, en un ejercicio de ocultación del parentesco que mantienen sus novelas con las fuentes filmicas. Es el caso de *Le malheur au Lido* (1987) de Louis-René des Forêts, que novela el filme de Visconti, *Morte a Venezia* (1971) o de *La tentation des armes à feu* (2006) de Patrick Deville's, adaptación de la película de Hitchcock, *Topaz* (1969)²¹¹.

Otros, sin embargo, ensayan un tipo de producción a medio camino entre el guión y la novela, como textos híbridos, resultado de la mezcla de distintos géneros como la propia novela, la cinenovela, el guión y la novelización. Así, estos cineastas

publient de nouvelles formes de scénario qui, sans pour autant rejeter absolument le modèle du scénario-découpage (lequel continue aussi, et même de manière plus intensive que jamais), inventent un genre mixte, à la croisée d'une multitude de genres (roman, ciné-roman, scénario, novellisation) mais non sans une parenté profonde avec la novellisation inventée par les romanciers d'aujourd'hui: ce courant pourrait être représenté par des œuvres comme *La Vie de Jésus* de Bruno Dumont ou encore *Nuit noire* d'Olivier Smolders²¹² (Baetens, 2006b: 14).

Por lo expuesto, se puede apreciar la variedad que manifiesta la tipología de la novelización literaria, sobre la que apostilla Baetens:

Various generations of novelizers have thus tried to innovate. One of the most revealing symptoms of this evolution lies in the appearance of an elite or highbrow novelization totally disconnected from the marketing context of traditional novelization and strongly linked to the cinephilia cultivated in some literary groups²¹³ (2010a: 55).

Y, en otro de sus trabajos, Baetens apunta algunas diferencias básicas entre la novelización comercial y la literaria:

²¹¹ Para más información sobre este tema y sobre estas obras en particular, véase Baetens (2006b y 2008b).

²¹² Es evidente la filiación de esta variante con algunas de las puestas en práctica por los surrealistas y por los autores del *Nouveau Roman*, como mencionamos más arriba. Algunos de estos textos son novelizaciones de películas no existentes, nunca llegadas a producir y, en cierto sentido, nacen con la voluntad de llegar a ser filmados o como ayuda para el momento de la filmación. Véase a este respecto, Baetens (2006b). Para conocer el caso concreto de la publicación de algunos textos de cineastas como Bergman, Louis Malle, Éric Rohmer y François Truffaut, también híbridos que oscilan entre la novela y el guión cinematográfico, véase el trabajo de Jacqueline Viswanathan (1999). Por otro lado, a principios de siglo XX, en Francia, contamos con una iniciativa emparentada con estas, la publicación de los famosos –y poco exitosos– *cinarios* lanzados por la editorial Gallimard en 1925, sobre cuya historia, autores y títulos ofrecen un clarificador resumen Alain y Odette Virmaux (1983). No se deben confundir los *cinarios*, también llamados *romans cinéoptiques*, ni las obras de Dumont y Smolders con otro tipo de novelas que, sin ser novelizaciones, imitan la morfología del guión cinematográfico.

²¹³ Para completar este aspecto puede consultarse también el volumen de Carcaud-Macaire y Clerc, *L'adaptation cinématographique et littéraire* (2004).

On the one hand, there is the novelization which is, for good or bad reasons, considered a strictly commercial product, a mere «thing» with no cultural superego, so to speak, which does not differ from other types of merchandizing. On the other hand, there are some attempts to originate high-art occurrences of the genre (the fact that they are very rare make them only the more valuable from a symbolic point of view). These high-art novelizations differ in almost all aspects from their commercial counterparts. That they have a different type of author (an «author», not simply some ghost-writer, studio employee, or subcontractor), a different type of publisher (more mainstream, with a catalogue of «real» books), a different target audience (preferably readers who do not confess a specific love of cinema), a different style (more sophisticated), and so on, should of course not come as a surprise (2007: 232).

Además de las referidas, este crítico anota otra distinción todavía más interesante entre ambos tipos de novelización:

What may be more intriguing is the fact that these books *do* and simultaneously *do not* novelize the same movies as do their commercial anti-models. Indeed, one cannot fail to notice that high-art novelizations often do have a very strong preference for very traditional, even Hollywood movies. At this level, the difference is almost negligible. Yet at the same time, what is rewritten by high-art novelizations is never the movie that has come recently to the theater: «real» authors always focus on either older movies (one guesses the movies that impressed them a lot when they were adolescents) or genres (and one knows the importance of this parameter in auteur theory, the «vision» of a director being revealed by his/her capacity to interpret in a personal manner the impersonal constraints of a genre) (232-233).

Baetens abunda en la postura frecuentemente adoptada por los autores de novelizaciones literarias, en cuanto a su falta de subordinación a las películas o a sus estrategias mercadotécnicas, en tanto que su interés radica en la plasmación en sus obras de su visión individual sobre aquellas adaptadas. Por ello, estas novelas

have in common the temporal discontinuity between the films novelized and the moment of their novelization: «serious» writers do not novelize a film to coincide with its release and serve its marketing policy. Instead, such writers remember the films they liked when they started going to the movies, and their ambition is less to reproduce faithfully the film's story, as traditional novelizers are obliged to do, than to shape as carefully and originally as possible a personal viewpoint on the world of the cinematic images (2010a: 55).

Y aporta una última diferenciación entre ambas praxis novelizadoras:

The major difference between both types is –and this too should come as no surprise– their degree of self-consciousness. Commercial novelizations narrate unmediated stories; what is narrated is not presented as seen on screen, whereas high-art novelizations systematically narrate mediated stories. What is narrated is presented as something that is projected on a screen [...] (2007: 233).

Van Parys matiza la reflexión de Baetens poniendo el acento sobre la capacidad que asume esta tendencia de calidad artística para traspasar la frontera diégetica de las películas de referencia:

Distinctive of the whole range of literary novelisations described here is their tendency to transpose, besides the diegesis of the film, the viewing of the film itself as well, which indicates their ekphrastic nature and high degree of self-consciousness [...]. What these examples also illustrate, even without really blurring the boundaries of this phenomenon, is how the novelisation –which at first sight appears to be limited to commercial trash– is in fact a highly differentiated form, ranging from lowbrow commercial novelisations over middlebrow Hollywood film novels to high-art novelisations of classic films (2011b).

Como señala el mismo Van Parys, el conjunto de ejemplos que constituyen el amplio arco de variantes novelizadoras es muestra indiscutible de la complejidad del género y causa de las tensiones socio-culturales que este manifiesta, dada la distancia que media entre los ejemplares más comerciales y los literariamente más ambiciosos. Ratifica la idea Baetens al asegurar que «these tensions are strong, much stronger than in other comparable fields, given the absolute gap that seems to exist between the two extreme positions» (2007: 232).

Como se ha visto, en estas páginas hemos tratado de ofrecer una tipología de la novelización, con ayuda de las aportaciones al respecto de los críticos que más han tratado la cuestión, Baetens y Van Parys, quienes en distintos trabajos han establecido clasificaciones sobre esta fascinante práctica nacida en los primeros años del cine²¹⁴.

3.2.2. La novelización fílmica: Un género olvidado y despreciado por la crítica

Hasta fechas recientes, con los trabajos pioneros de autores como Alain y Odette Virmaux, Randall D. Larson, Jan Baetens y de otros específicamente centrados en el género²¹⁵, la novelización había quedado relegada al olvido en el campo de los estudios filmoliterarios, así como al desprestigio también en la práctica profesional, lo que se unía a la valoración negativa procedente de la crítica académica. Sin embargo, en los últimos años diversas aproximaciones parciales han contribuido a un mayor conocimiento del

²¹⁴ Otro tipo de textos encierran objetivos similares a aquellos de las novelizaciones de tipo comercial y, aunque son diferentes, mantienen innegables puntos de contacto. Hablamos de los libros de no ficción en los que se cuenta el proceso de creación de una película; también de la reedición de la novela en la que se ha basado un *film*, para que coincida con su lanzamiento en cumplimiento de su función como producto *tie-in* y otras novelas que «skirt around the genre of novelisation, in particular novelistic film essays, reflections, or autobiographical diaries or accounts of the viewing or making of a particular film» (Van Parys, 2011b).

²¹⁵ Entre otros, Duborg (1968), Gauteur (1977), Bosséno (1979a y 1979b), Roelens (1979) y Zimmer (1980).

género y a una cada vez mayor consideración positiva como objeto de estudio, por un lado y, por otro, continúa siendo un producto cultural de prolijo consumo y éxito masivo. Reflexiona Baetens al respecto:

Within the field of film and literature studies, novelizations represent an ignored field, whose quantitative importance (since there exists a real novelization industry) and qualitative diversity (since «novelization» has many meanings depending on various national and linguistic traditions in which it appears) has never been fully acknowledged. Today, however, this situation seems to be changing rather rapidly. First, economically speaking, novelizations have become more visible, following the generalization of «cross-media narrative» in contemporary Hollywood storytelling and hence the subsequent multiplication of novelized films (2007: 226).

Esto es, como género literario ha sufrido el desprecio académico durante mucho tiempo, lo que no concuerda con el enorme éxito que disfruta entre el público aficionado al cine y a la literatura de corte popular. La novelización, como objeto masivo de consumo ocio-cultural contrasta de manera evidente con los numerosos intentos vanguardistas de creación de obras que parten del cine hacia la literatura en productos artísticos de calidad y de naturaleza híbrida. Así lo explica, en otro de sus estudios, este mismo crítico:

La novellisation est en effet considérée comme un objet presque honteux de la culture de masse, là où le découpage technique, par exemple, est revêtu de tous les prestiges du label «art et essai». Elle obéit à des structures narratives simples et transparentes, n'utilisant l'image qu'autre purement adventice d'illustration, là où de nombreux auteurs d'avant-garde ont essayé d'inventer des hybrides verbovisuels en écrivant à partir du cinéma. Elle conserve enfin, malgré des périodes de recul, une présence indéniable sur le marché du livre, là où les formes plus novatrices vont et surtout viennent sans pouvoir s'imposer durablement (Baetens, 2004: 239-240).

El éxito del que ha gozado a lo largo de sucesivas décadas entre el público lector-espectador, a pesar de su naturaleza «vergonzante», le confiere una considerable relevancia como fenómeno cultural y como práctica social en el seno del amplio y complejo mundo del cine²¹⁶, lo que ha llevado a diversos investigadores a tomar conciencia de su importancia y a prestarle la atención que merece. Baetens resume así la situación:

²¹⁶ En este sentido, Baetens pone el acento en la conveniencia de utilizar enfoques distintos para el estudio de la novelización, cuya descripción en cuanto que práctica social como forma de contacto con el cine en la sociedad occidental debe llevarse a cabo mediante el empleo de una perspectiva antropológica de la teoría cultural. Así lo expresa el citado crítico: «Yet at the same time, the derogatory description of novelization, at least at a lexical level, that has been followed above, fails to take into account some essential observations which the abstract viewpoint of media theory may overlook but which the more anthropological perspective of cultural theory cannot emphasize enough: the fact that novelization exists, that it seems a prosperous genre, that the novelizing drive in Western society appears to be an important factor in our contact with film as a social practice» (2007: 235).

Ces dernières années, plusieurs études ont rendu plus visible un genre certes très lu, mais totalement ignoré par les approches traditionnelles de la littérature, hostiles ou méfiantes envers ce qui n'appartient pas au canon du jour. La prise de conscience, notamment sous l'effet des études culturelles, du caractère instable et relativement subjectif de ce qu'on entend par «littérature», «canon», «patrimoine», etc., et la valorisation progressive des divers types de paralittérature –de la bande dessinée au roman pornographique, du polar aux livres pour adolescents– ont jusqu'ici eu peu d'impact sur la reconnaissance d'un genre dont on sait pourtant qu'il est aussi ancien que le cinéma et aussi divers que la production cinématographique elle-même (2009: 137-138).

Con estos estudios, se estaría dando fin al silencio que ha imperado sobre la novelización desde sus inicios como género, de manera que estaría dejando de ser uno de los aspectos más «despised and certainly the least studied aspect of film as social and cultural practice» (Baetens, 2007: 236).

Pero el hecho es que hasta ahora no se ha tenido suficientemente en cuenta y son diversas las causas. En primer lugar, se trata de un tipo de textos que nutren las filas de la sublitteratura –como han notado diversos críticos²¹⁷–, pues se ajustan perfectamente a sus rasgos paradigmáticos, entre los que destacan el prurito comercial y la escasa calidad literaria²¹⁸. En ambos aspectos han recalado las miras de los críticos para establecer los primeros causantes del silencio académico sobre la novelización de películas desde sus inicios hasta la actualidad. De hecho, Johannes Mahlknacht²¹⁹ pone en primer término el carácter comercial de las novelizaciones, por encima incluso de su mala calidad, como motivo de su desprecio académico:

But novelizations enjoy a bad reputation among critics and academics not so much because they are bad –who can really tell without actually reading them?– but because of what they represent. The genre's most conspicuous feature does not concern either form or content but the business conditions that lead to its existence in the first place. As has already been pointed out, a novelization is seen as merely one in a long list of merchandise products strategically positioned in the marketplace to (a) raise the public's awareness of the main event, the film, and (b) increase sales of the products that bear the names and/or images of the film and its stars (Mahlknacht, 2012: 149)²²⁰.

²¹⁷ Entre ellos Alain y Odette Virmaux (1983: 8), Larson (1995: XI y 42) y Baetens (2004: 10).

²¹⁸ Excepción hecha de las llamadas «novelizaciones literarias» que sí nacen con verdadera vocación y calidad artísticas y no están destinadas a la comercialización masiva.

²¹⁹ El trabajo de este crítico está centrado, fundamentalmente, en las novelizaciones llevadas a cabo en Hollywood en época reciente. Sin embargo, estas restricciones geográfico-temporales no empecen la posibilidad de su aplicación para la descripción del fenómeno de la novelización, en términos generales, que llevamos a cabo en las páginas que siguen.

²²⁰ Para completar esta idea, consúltase Marich (2009: 131 y ss.)

El rasgo no solo comercial, sino publicitario de estos productos, elaborados para promocionar otros objetos culturales, en este caso las películas, es elemento destacado por toda la crítica que se ha ocupado de este género híbrido cuyos resultados —en buena medida— no son considerados creaciones artísticas, sino productos mecánicos no gestados en la mente de un autor individual. Resultan, pues, textos con autoría funcional (cfr. Baetens, 2008b: 9-17), compartida a veces por un redactor o incluso un «mercenario de la pluma», un editor o grupo de editores y los productores cinematográficos, de los que parte el proyecto de novelización de un determinado filme. Es decir, la iniciativa no es del propio autor, como comentaremos más adelante. En cualquier caso, en la práctica de creación de este tipo de relatos no es frecuente que el productor o el escritor los tengan en buena consideración, actitud de la que se han contagiado también los críticos. Así lo explica Mahlkecht:

Novelizations are thus rare cases of literature in which, from a business point of view, the paratext (title, cover image, and perhaps a sticker saying «Now out in cinemas everywhere») has as much importance as the text itself if not more. And if as critics we consider that producers think of the novelization as a whole as no more than as a paratext of the film it advertises, we may begin to understand just how little worth is attributed to it as literature —both by producers and by novelizers (2012: 149).

En este sentido, Mahlkecht (2012: 149) recuerda el testimonio aportado por Orson Scott Card, unos de los numerosos novelizadores entrevistados por Randall D. Larson e incluidos en su pionero trabajo *Films into books* (1995):

Can a novelization ever be a really good novel, in novelistic terms? [...]. I imagine that it would be possible —if the filmmaker had enough respect for the written word to bring the novelist into his confidence and make him a collaborator [...]. To most of them, the novelization is exactly as important as the board game, the T-shirts, the action figures, and the coloring books (*apud* Larson, 1995: 44).

Las preponderantes características comerciales y el marcado objetivo publicitario de las novelizaciones remarcan, como hemos mencionado, su naturaleza mecánica, no verdaderamente creacional, pues como define Baetens:

La novellisation y apparaît comme un exemple de sous-littérature, faite par des non-écrivains (souvent soit des nègres, soit des auteurs publiant sous pseudonyme) pour des non-lecteurs (c'est-à-dire de grands lecteurs de non-livres) dans un contexte purement mercantile et non-littéraire. On achèterait des novellisations dans un supermarché, un marché aux puces ou encore le point-presse d'un non lieu aéroportuaire, par impulsión. On le ferait surtout dans trop réfléchir, attiré par le titre, séduit par la couverture, attrapé par le désir de perdre agréablement un peu de

temps avec le déjà-vu et le déjà-connu, avant de jeter le livre ou de l'abandonner comme un magazine ou un journal... (2008b: 15).

Como se ve, se trata de un producto filmoliterario de consumo masivo, que forma parte de los proyectos publicitarios de productoras cinematográficas, involucra a editoriales y está destinado a un lectorado de grandes dimensiones, que lo utiliza efímeramente como producto de ocio desechable. Es decir, del lado de la producción, podemos afirmar que normalmente son textos de autoría anónima, en la que es frecuente el uso de pseudónimos y, del lado de la recepción –mucho más compleja–, parece claro que a pesar de su variedad domina un tipo de lector poco exigente, pues, como leemos en la cita precedente, los lugares de venta y consumo de las novelizaciones se hallan en el lado opuesto de los ámbitos intelectuales.

Además de este factor, que se une a una habitual escasa nobleza literaria se suma el hecho de que no son obras originales, sino que suponen la versión del objeto artístico primigenio, la película. Entra en juego, en este punto, la valoración que de forma mayoritaria en la sociedad se lleva a cabo sobre la obra de arte. En este sentido, resulta muy oportuna la reflexión de Mahlkecht:

Another stubborn factor that operates against a wide acceptance of the genre is the strong conviction apparently still rooted in society that, no matter whether we are talking about sequels, remakes²²¹, spin-offs, or reinterpretations, the original is always best (2012: 150).

Para muchos, no solo es mejor el «original» sino que, además, la autoría «plural» típica de las novelizaciones les resta consideración a ojos de los públicos de corte más exigente, pues no responden al valor creador de un individuo más o menos desinteresado. Si a ello añadimos la ingente cantidad de obras que suponen el corpus total, nuevamente recalcaríamos en la escasa valoración que de ellas hace el lectorado masivo que las consume. Se cumple, para estos textos, la afirmación del crítico recién mencionado:

The number of contributors not only may be confusing, it also destroys the apparently still widespread Romantic idea that a work of art, especially one of literature, must be attributed to a single author to be considered such (Mahlkecht, 2012: 147).

La dependencia con respecto a las películas resulta doblemente intensa en el caso de las novelizaciones, puesto que no solo son versiones de los productos fílmicos, sino que su vida suele estar ligada a estos. El tipo y la durabilidad de su uso están en función de la

²²¹ Sobre los planteamientos del *remake* y de la novelización como práctica y creación cultural, véase Carcaud-Macaire (2009).

proyección en las salas de cine o de su lanzamiento en DVD. Esto es, viven el tiempo que vive la película y su compra está en su mayor parte motivada por la asistencia al estreno. Mahlknecht señala esta circunstancia como una de las causas por las cuales el género ha sido tan largamente desatendido por parte de la crítica:

Since novelizations are so closely linked to the film's cinematic release, once a film's run in theaters is over the novelization's duty has been fulfilled. And if a reprint does occur, it usually coincides with the release of a film sequel, indicating the hopes of publishers that the extended life of the original film may help reinvigorate sales of an otherwise obsolete novelization (2012: 151).

El estreno de la película puede servir también, como vemos, para «resucitar» una novelización. En la conexión entre el lanzamiento cinematográfico y la publicación de la novela estriba la atribución que tradicionalmente, desde los ámbitos profesional y académico, se ha efectuado sobre este tipo de textos. Mahlknecht, por su parte, pone el acento en el hecho de que justamente la breve existencia de estas novelas, su lugar de venta o su dependencia del estreno fílmico no implican necesariamente una calidad inferior con respecto a otro tipo de relatos. Incide, también, en que es precisamente esta dependencia la que dificulta la autonomía de las novelizaciones, que raramente quedan desvinculadas de las películas:

We must not assume, however, that a novelization's brief existence in bookstores automatically reflects its inferior quality (although it may be a contributing factor). The problem that novelizations face is, again, their direct relation to the films they accompany and the extent to which their commercial function is thus made evident. Since the dominant marketing strategy invests such efforts in linking novelizations to cinematic events, they are denied the possibility to develop lives of their own. Their lack of independence from the films is thus arguably one of the genre's biggest disadvantages (2012: 151).

La propuesta de este estudioso —«one possible way of diminishing prejudices against the genre of novelization therefore lies in increasing the distance between the book and the film it adapts» (2012: 151)—, supondría la paliación, en buena medida, de esta desventaja. Con el distanciamiento puesto en evidencia por Mahlknecht, sin embargo, lógicamente no resultaría de interés para los focos de producción cinematográfica y de edición de novelizaciones, por lo que no parece posible a gran escala.

Curiosamente, a pesar de la simultaneidad de la publicación novelística y el estreno y proyección de las películas, no es fácil que supongan un problema a la hora de desvelar los secretos de los argumentos de los *films*, de modo que puedan causar un perjuicio en los

índices de taquilla, al disminuir el interés de los espectadores por el producto «original» y de mayor importancia que es la cinta fílmica²²². En primer lugar, como asegura el crítico citado, por la falta de calidad literaria tradicionalmente atribuida al género –de manera que el libro no puede erigirse en competencia de la película– y, en segundo lugar, por la mínima publicitación de las novelizaciones en los medios:

Another reason that studios do not seem to fear that the disclosure of plot elements by novelizations may have a negative effect on ticket sales could be the genre's low prestige. Since a newly published novelization is not widely (if at all) discussed in the media, there is little danger that its reviews will spoil the surprise (to the studio's loss) for any potential viewer of the film. It seems therefore not unlikely that studios have an interest in keeping the profile of novelizations low and in ensuring that they do not excel in terms of literary quality. Even if a novelization is a best seller- which in itself serves the studio's and of course the publisher's interests- it would be fatal if the quality of the book reduced the readers' interest in watching the film (Mahlknecht, 2012: 158).

Las grandes productoras tampoco parecen preocuparse mucho ante la posible rivalidad que pueden plantear las novelizaciones frente a las películas, pues determinados aspectos de estas resultan difícilmente traspasables y, aunque posibles en el texto escrito, la intensidad de la fuerza audiovisual queda fuertemente minimizada:

There is, however, one more reason besides lack of prestige or high quality why producers need not be afraid of a novelization competing with the film it adapts. If a studio agrees to have the novelization in print before the release of the movie, it is also because contemporary Hollywood movies rely to a large extent on what cannot be described in words: special effects. Even if the novelization gives the complete plot away, it won't be able to reproduce the spectacle that modern audiences crave in this kind of movie (Mahlknecht, 2012: 159).

En este sentido, es posible que a muchos lectores no les compense invertir varias horas de su tiempo de ocio en la lectura de un producto que muchas veces puede resul-

²²² Sin embargo, a principios del siglo XX en Estados Unidos, la situación parece bien distinta. Así lo atestigua Ben Singer: «There was also some feeling among producers and exhibitors that tie-ins simply did not work to increase viewer interest, and that they may in fact hurt ticket sales, presumably because they gave away the story in advance» (1993: 495). Apoya su afirmación en dos artículos aparecidos en septiembre y octubre de 1917 en *Motion Picture News*, en los que se trata la cuestión. En uno de ellos leemos: «At the start of the serial game, Universal provided for the publication of the stories of the various chapters of the serial in leading news papers throughout the country, but this plan has been abandoned and Universal now takes the stand that this publication does not help the serial over. The same attitude is taken by Mutual which now makes no effort to secure the publication of the chaptered story. Vitagraph supplies the [story] of the episodes to the exhibitor and leaves it to him to secure their publication if he desires» («Keeping up interest in serials», 6-10-1917). Y, en el otro: «Some theatre managers claim that it weakens the pulling power of the story to have it published in advance of the showing, and at least one of the producers declares that he has had greater success with serials that have not been fictionized» («Problems and power of serials», 22-09-1917).

tar un deslucido sustituto del producto estrella –por ejemplo las películas cuyo mayor atractivo son los efectos especiales– y que, además, supone un consumo más rápido, más acorde con el ritmo de vida actual. Se trata de una mayor inversión en horas y esfuerzo para recibir una dosis menor de placer. Cuando se trata del consumo de un producto de cultura industrial, el consumidor valora también este tipo de contrapartidas. Apunta a este respecto el citado crítico:

[...] the discrepancy between a film's running time and the time required to read a novelization may to some degree explain why films (even if based on material previously published) can more easily gain critical acclaim than novelizations. Even if we believe that the original (i.e., novelistic) version is by nature the worthier one, we may still choose to watch a film adaptation for the simple reason that it usually takes less time than the perusal of the novel it is based on. On the other hand, why should we spend four hours or more reading a novelization if it is a pale image of the original film anyway and if watching the superior original takes only two hours? In today's society we may think time in general is short and the entertainments offered on the market countless. In this respect, unless one is a devoted fan of the film, novelizations just seem not worth the trouble. Compared with cinematic adaptations of novels or plays, novelizations' chances of finding a readership are thus hampered by the tempo inherent in the medium (Mahlknecht, 2012: 150-151).

A la industria no le interesa distanciar la publicación de las novelas de los estrenos cinematográficos, puesto que tanto a productores como a editores les resulta altamente beneficioso que las novelizaciones persistan estigmatizadas como género literario de calidad. Para ello, se sirven de una estrategia altamente eficaz: la imposición a los escritores de plazos de tiempo muy ajustados para la redacción de los relatos basados en los estrenos filmicos:

The producers' apparent lack of interest in quality work is reflected in the time restriction imposed on novelizers. This powerful factor helps minimize the «risk» of novelizations being better than their cinematic counterparts. While the novel format, as we have seen, gives novelizers the chance to improve on details and eliminate plot inconsistencies, the generally tight deadlines for handing in the manuscripts are liable to cause sloppiness. The average time that an author is allowed to invest in a novelization ranges between two or three weeks and two months (Mahlknecht, 2012: 158-159).

Por todas estas razones, los estudios cinematográficos no desean que las novelizaciones dejen de estar precariamente consideradas. Al margen de las maniobras de Hollywood para mantener el estado de cosas, el mismo género porta en sí mismo el germen del desprestigio, en tanto que perteneciente al gran árbol de la literatura y la cultura masivas.

Su ubicación en géneros habitualmente alejados de la alta literatura, muy ligados a la novelística de *best-seller*, les afecta también, así como el hecho de que en la mayoría de las ocasiones simplemente están muy mal escritas. Por ello, han sido objeto de juicios fuertemente negativos, como el del escritor británico Jonathan Coe, expuesto por Deborah Allison en su trabajo sobre la novelización: «that bastard, misshapen offspring of the cinema and the written word». Allison incide en la idea de que este tipo de valoraciones de las novelizaciones

represents the prevailing attitude toward them. The fact that many are genre novels –sci-fi, western and crime thrillers– and that the majority are decidedly low-brow has not helped to secure them critical plaudits. Other reasons though lie beyond these prejudices. For one thing, many are simply not very well written according to any conventional measure. When one considers the time constraints under which a lot of these books were produced this is hardly surprising (2007: 3).

Por tanto, su pertenencia a géneros de narrativa popular y sus deficiencias literarias –agravadas por los ajustados plazos de entrega–, son factores que dificultan enormemente la adecuada elaboración y la consecución de resultados satisfactorios en cuanto a los relatos basados en argumentos de películas. La manera en que habitualmente se lleva a cabo la transposición de estas a novelas difiere notablemente del fenómeno contrario, mucho más frecuente, con mayores ribetes de calidad y con mejor aceptación por parte del mundo académico. Afirma al respecto Deborah Allison:

The quality of the writing in many novelisations is certainly hard to defend, and yet one other widely held view of them holds considerably less water. This is the idea of novelisations as pale shadows of the movies deemed to be their source, in which only the most manifest content of characterisation and plot are reproduced. In this denuded form, it is implied, a great deal of value has been lost while only rarely has anything of significant value been added. This point of view is in strong contrast with the now customary acceptance that in the reverse process of adaptation –from book to film– while some elements may be necessarily or wilfully sacrificed, significant gains in emotional impact, characterisation or other dramatic features may often be made as a result of the different techniques available through the film medium (2007: 4).

Hemos presentado hasta aquí las causas fundamentales que han sostenido el olvido y desprecio de la crítica –y de los profesionales del cine y de la literatura– hacia la novelización. Sin embargo, como anunciábamos al inicio de este apartado, en los últimos años se han publicado varios trabajos que colocan al género en un merecido lugar del debate intelectual pues, como iremos mostrando a lo largo de las siguientes páginas, resulta mucho más complejo, variado y sugestivo de lo que en un principio pudiera parecer.

3.2.3. Importancia de un género: Propuestas teóricas sobre la novelización fílmica

El género de la novelización de películas puede servirnos para establecer interesantes relaciones con importantes campos del saber como la historia del cine, la historia de la literatura –y de la literatura específicamente gráfica–, la historia de la prensa, la teoría de la adaptación, las diferentes implicaciones teóricas de la intermedialidad y la transmedialidad, la industria cultural, la historia de la cultura, etc²²³. Como afirma Jan Baetens, el estudio de este género admite numerosos enfoques de carácter heterogéneo, por lo que podemos y debemos alejarnos del tradicional acercamiento binario, ya que las «novelizations clearly demonstrate two things: first, that a cultural form like this can no longer be treated in binary terms, second, that our use of the genre suggests that contemporary media cultural forces us to exceed each simple comparison between autonomous media» (2007: 235).

Una clasificación sobre las diferentes perspectivas que los investigadores pueden adoptar a la hora de enfrentarse con el estudio de la novelización nos la ofrece el propio Baetens en el breve repaso que efectúa por aquellas que con mayor frecuencia se han empleado en la comprensión del género que nos ocupa.

En primer lugar habla del acercamiento «histórico», que se centra en la descripción de las distintas formas que desde sus inicios en los años diez –o quizá antes, como ya hemos explicado– ha adoptado este tipo de adaptación filmoliteraria. En segundo lugar, el «poético» se esfuerza en establecer las distinciones entre esta y otras clases de novelización. Por otro lado, el enfoque «comparativo» o «intercultural» se preocupa de mostrar el fenómeno en diferentes ambientes lingüísticos y culturales, entre los que destacan Estados Unidos, Francia e Italia. Y, por último, la perspectiva «institucional» permite el examen de estas adaptaciones novelescas desde el punto de vista de aquello que tienen o no permitido los escritores que se dedican al género y del resto de restricciones que sufre esta práctica literaria²²⁴ (cfr. Baetens, 2010a).

3.2.3.1. La novelización fílmica entendida como «literatura restringida»

La novelización, analizada bajo el prisma teórico que implican las restricciones a las que se enfrentan sus autores, puede sumarse a aquellas manifestaciones literarias que se

²²³ La relación entre tres de estos elementos –las teorías de la adaptación, la historia del cine y la emergencia de una literatura propiamente gráfica– con la novelización supone precisamente el eje de buena parte del análisis que lleva a cabo Baetens en su trabajo «La novellisation en version illustrée: avec ou sans images» (2009).

²²⁴ Más adelante, expondremos una síntesis de los dos primeros planteamientos, el histórico y el poético, necesaria para comprender la complejidad y posibilidades del género. Dejamos a un lado, en esta ocasión, la perspectiva comparativa o intercultural, dado que excedería los objetivos de este trabajo.

han estudiado atendiendo a la etiqueta de *constrained writing*. Baetens explica de forma concisa el origen y significado del concepto:

Historically speaking, the interest in *constrained writing* as a specific concept and as a specific school of writing has often been associated with the emergence of the French Oulipo group [...]. The group arose in 1960 and is still very much alive and kicking, yet now also in other languages and outside the limits of the literary medium itself. Today Oulipo writing is no longer confined to French [...], nor is literature any longer the only field of activity [...]. The Oulipians' aim was in the first place practical, one of the major ambitions of the group being «to elaborate new principles that will serve as governing rules for the production of new texts that will fulfill the creative potentiality inscribed in the pre-defined program of production»²²⁵ (2010a: 56).

Como sigue comentando Baetens, en un principio el grupo Oulipo no tenía clara la definición de *constraint* o *constrained writing*, debate que durante décadas ha resultado muy fructífero²²⁶. A pesar de ello, ha existido entre los críticos y los escritores que han puesto en práctica los métodos de la escuela Oulipo un cierto acuerdo respecto de sus implicaciones, en el sentido de que «whatever form it may take, should be considered a critique of the traditional notion of *inspiration*, on the one hand, and an inversion of the age-old compositional system of *rhetoric*, on the other hand» (2010a: 56). Este desafío lanzado por este modo particular de afrontar la práctica literaria²²⁷ se centra en el intenso cambio que implica en relación con dos pilares capitales de la actividad creadora: la inspiración y la retórica. Con respecto al primero, Baetens asegura que «*inspiration*, first, is debunked as a myth, for it is seen as even more restrictive than the freely chosen writing procedures that are called constraints» (2010a: 56) y, sobre el segundo, afirma que

is not rejected as such, but the compositional priority now shifts. It is given to *elocutio* (the crafting and delivery of speeches and writing, that is, the stylistic aspects of rhetoric) rather than to *inventio* (the system or method used for the discovery of argument, that is, the systematic search for arguments). In traditional rhetoric, *inventio* comes first and *elocutio* second (style is an ornament and is used in the service of the ideas one wants to express). In Oulipian writing, the said is inferred from ways of saying (style is expected here to produce the ideas that will be elaborated in the text) (57).

²²⁵ Thomas (2006: 115-116).

²²⁶ Algunos manuales adecuados para iniciarse en el tema son Motte (1986), Bénabou, Jouet, Mathews y Roubaud (2001) y Mathews y Brotchie (2005).

²²⁷ En un principio, como recuerda Baetens (2010a: 56), los escritores asociados a la escuela Oulipo se centran en la concepción práctica, no tanto teórica, de la *constrained writing*, con el fin de «to elaborate new principles that will serve as governing rules for the production of new texts that will fulfill the creative potentiality inscribed in the pre-defined program of production» (Thomas, 2006: 115-16).

Esto es, el grupo Oulipo al considerar que la inspiración supone una de las mayores restricciones a las que se enfrenta el escritor –mayor incluso que aquellas que él mismo puede imponerse como obligatorias para activar la creatividad–, la desmitifica junto con los procedimientos habituales de la retórica –que no es rechazada por estos escritores– al invertir el orden entre los momentos de la *inventio* y la *elocutio*, de manera que es el empleo del estilo el que induce las ideas y no el que sirve simplemente para expresarlas:

In the Oulipo, then, we encounter both the replacement of inspiration by language-driven forms of textual genesis and the refusal to start from an already existing subject matter (either the expression of one's inner self or the representation of the world out there). Both of these tendencies have contributed to the widespread but still quite paradoxical (and for traditional readers and writers counterintuitive) idea that constrained writing equals freedom, inventiveness, and innovation (57).

Esta sustitución de la inspiración por una diversidad de recursos formales y lingüísticos dirigidos y concertados *a priori* y el rechazo del inicio de la escritura por medio de una idea de partida se hallan en la base de los presupuestos artísticos fundamentales del grupo francés y nos servirán para establecer las semejanzas entre la literatura «restringida» o «constreñida»²²⁸ que proponen estos escritores y matemáticos y el fenómeno de la adaptación, dentro del cual queda englobada la novelización de películas.

Un ejemplo muy revelador es el que ofrece el crítico belga en su estudio para explicar el vínculo entre la *constrained writing* y la adaptación. Se trata del relato de Queneau, incluido en su famosa obra *Ejercicios de estilo* (1947), expresado noventa y nueve veces de manera distinta, por lo que se puede afirmar que este texto se adscribe de manera simultánea a la escritura restringida, la adaptación y la derivación.

Esto es, algunos de los principios que alumbran las prácticas literarias propuestas por el grupo Oulipo en el campo de la experimentación literaria –como es el caso de los ejercicios de Queneau²²⁹– son transvasables a las novelizaciones de carácter popular y comercial, en tanto que estas son también un tipo de adaptación por derivación:

These new principles are in a way related to the very broad field of adaptation [...]. It is important to stress from the beginning this fundamental relationship between constrained writing, adaptation, and derivation in order to make it possible

²²⁸ Ambos términos son frecuentes en la bibliografía en español. En este trabajo los alternaremos con el término anglosajón *constrained writing*.

²²⁹ Otros ejemplos bien conocidos son algunas de las obras de George Perec como *La disparition* (1969), novela lipogramática en la que no aparece ni una sola vez la letra 'e', la más frecuente en francés, o como *La vie mode d'emploi* (1978), dedicada al propio Raymond Queneau.

to link the traditionally highbrow field of constrained writing with the generally very lowbrow practice of novelization. That practice is also, and to an extent not very different from that of some Oulipo exercises, a type of adaptation by derivation (Baetens, 2010a: 57-58).

Por tanto, el fenómeno de la novelización de productos filmicos se encuentra integrado dentro del campo más amplio de la adaptación, en tanto que suponen la versión del argumento, ambiente y personajes de una obra previamente realizada en un medio, el audiovisual, en otro medio diferente, el novelesco. Importantes sectores de la crítica que ha tratado en fechas recientes la formulación teórica de la adaptación le confieren a esta un estatus reconocido por derecho propio, y relevan a sus productos –las adaptaciones– de la sombra del «original» o la «fuente»²³⁰, considerándolos como objetos artísticos con plena autonomía. Esta idea aparece bien recogida por Linda Hutcheon en su imprescindible *A Theory of Adaptation*, donde asegura que «an adaptation is a derivation that is not derivative –a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing» (2006: 9).

Esta perspectiva de concepción del fenómeno de la adaptación resulta muy sugerente y, en muchos casos, perfectamente pertinente. Sin embargo, parece claro que no siempre las versiones tienen una completa independencia de la obra «original». Incluso en muchos ejemplos, en que sí pueden tenerla desde el punto de vista puramente estético o artístico, pueden estar supeditados a los textos de partida por medio de los derechos de propiedad. En este sentido, la consideración de las segundas obras como productos derivados no estaría enteramente fuera de lugar. Por esta razón, «studies of adaptation and appropriation invariably abut with questions of ownership and attendant legal discourses of intellectual property and copyright» (Sanders, 2016 [2006]).

Como veremos más adelante, esta ligazón entre el texto adaptado y su versión por medio de las obligaciones que imponen los derechos de propiedad intelectual resulta capital en el género de la novelización. Lo mismo habría que decir sobre las novelizaciones de películas del primer tercio del siglo XX, como aquellas que son objeto de análisis en este estudio, las publicadas en la revista *Blanco y Negro* entre 1919 y 1936. Con más razón que otro tipo de novelizaciones, podemos considerarlas productos derivativos del «original», puesto que se encuentran inmersas en el aparato publicitario

²³⁰ Hutcheon (2006) desestima esos términos en favor de «texto adaptado», que considera más adecuado. Esta es la razón por la que muchos críticos entrecomillan siempre el término «original», pues ponen en cuestionamiento que las obras de referencia se definan intrínsecamente por ese rasgo.

puesto en práctica por las casas productoras para las películas, como objetos artísticos subsidiarios de los filmes, cuya publicación y vida editorial dependen del éxito cinematográfico. Esto es, de manera general, los factores que marcan la anexión de las novelizaciones a la escritura restringida tienen que ver, en primer lugar, con la imposición natural de unas reglas o condicionamientos determinados por el hecho de que se trata de adaptaciones, es decir, de textos que parten de otros textos elaborados previamente en un medio artístico distinto y, en segundo lugar, por las obligaciones impuestas por el *copyright* al que están sujetas.

En este sentido, puede considerarse que los autores de novelizaciones no parten de una «auténtica» inspiración, de la voluntad individual de creación literaria, puesto que casi siempre estos textos nacen auspiciados por el encargo de una productora o una editorial, y el proceso de escritura acaba sujeto a un estricto control por parte de estos, limitando las posibilidades de los escritores²³¹.

Teniendo en cuenta las matizaciones precedentes, consideramos la novelización —como proceso y como producto²³²—, una práctica de adaptación y derivación que puede estudiarse bajo el alcance teórico que ofrece la noción de escritura restringida, precisamente porque pertenece a la adaptación y a la derivación y recibe de ellas una serie de imposiciones inevitables, esto es, de «constricciones».

Baetens explica en pocas palabras qué entendemos por «constricción»:

Generally speaking, a constraint can be understood as the rule that one freely chooses in order to write a literary text that is inspired by this rule (for it is the rule that triggers the formal elaboration and the subject matter of the text, as, for instance, the rule «write a text without using the letter *E*» produced the most famous example of Oulipian writing, Georges Perec's novel *A Void*) but that also follows it from beginning to end (for a rule followed only partly is not considered a real constraint) (2010a: 59).

²³¹ Larson explica así este proceso, en relación con los novelizadores norteamericanos de la segunda mitad del siglo XX: «Movie novelizations usually begin as a contracted arrangement between the movie company and the publisher. Like other subsidiary rights licensed by the studio (soundtrack recordings, comics, toys, and other merchandise), book adaptation rights are offered by the studio's marketing department or by the producer's marketing agent. Interested publishers bid to buy the rights for the book versión. The publisher whose offer is accepted then selects an autor to write the novelization, usually base don their familiarity with the author's dependability and well-regarded previous work [...]. Since it takes a Publisher a certain amount of time for the film's reléase, the novelist often finds himself with little time to work» (1995: 12).

²³² Sobre la concepción teórica del término adaptación como proceso y a la vez como producto, véase Hutcheon (2006: 7-8). Aplicamos la aproximación de esta autora al término novelización, pues nos referimos igualmente a la práctica y a las obras resultantes.

Desde los inicios del grupo Oulipo, los intentos de definición de la idea de construcción han sido numerosos y variados y se han expandido en dos direcciones, una primera más amplia y generalizadora y una segunda más específica:

The success of the Oulipo, that is, of constraint-based writing, has given birth to various attempts, by both Oulipians and non-Oulipians, to define the notion of constraint in a more detailed way [...]. In recent years development has gone in two opposite directions, one that tends toward a broadening of the notion of constraint and another that tries to establish a distinction between the category of rules in general and that of constraint in its particularity (59).

La exposición de Baetens sobre la primera aproximación al concepto resulta clara:

In line with this conception, various authors have advanced the working hypothesis that constrained writing cannot be limited to those texts and those authors that make explicit claims for it but should be considered, at least theoretically, a universal device: since it is possible to unearth constraints in texts that are not labeled as such, every text becomes virtually constrained²³³ (59).

Si bien en estos casos, los autores no son siempre conscientes o no desean hacer explícitas las restricciones que han guiado sus obras, no ocurre lo mismo en los casos a los que hace referencia la segunda vía de definición teórica:

Others have gone in the opposite direction. They argue for a rather restrictive use of the notion of constraint, trying to draw distinctions among the various types of rules, procedures, conventions, and so on that unavoidably arise when constraints are employed as a writing device (59).

El propio Baetens, junto con Bernardo Schiavetta, propone una distinción entre las distintas normas, procedimientos y convenciones que pueden regular este tipo de escritura dirigida, integrada por tres subtipos. Primeramente, aquellas que tienen que ver con la gramática de cada lengua, no calificadas por estos autores como auténticas constricciones puesto que los autores no pueden elegirlas libremente. En segundo lugar, aquellas relacionadas con el contexto discursivo en el que se inscribe el texto, como en el caso de una carta, que impone determinadas reglas pero no necesariamente lo determina de una manera decisiva. Y, por último, aquellas reglas como el lipograma, que son constricciones en el sentido estricto del término (cfr. Schiavetta y Baetens: 2000).

Resulta pertinente, llegados a este punto, destacar la oposición entre dos términos que a veces generan confusión en el campo de la *constrained writing*, construcción y conven-

²³³ Para saber más sobre este punto, véase Beaumatin (2006).

ción, pues mantienen relaciones complejas por su difícil diferenciación y suponen uno de los aspectos más interesantes que se plantean en este ámbito teórico y de experimentación literaria (cfr. Baetens, 2010a: 60-64). En su trabajo, Baetens (2010a: 60) incorpora la tabla comparativa elaborada por Chris Andrews (2003: 229), que reproducimos a continuación, pues resulta muy aclaradora en la explicación de las diferencias entre ambos conceptos:

Constraint:

- Individual invention
(«monogenesis» is the rule)
- Formulated by writer
- Formulation precedes composition
- Cannot exist unless formulated
- Apprehended rationally
- Actualized in a small number of texts
- Formulation precise
- Unique formulation
- Formulation definitive
- May be employed singly [*sic*]

Convention:

- Collective and anonymous invention
(«monogenesis» is the exception)
- Formulated by critic
- Formulation follows composition
- Exists before formulated
- Normally assimilated by imitation
- Feature of large number of texts
- Formulation approximate
- Formulations may be multiple
- Formulation provisional
- Always operates in association with other generic conventions (both formal and substantive)

Como señala Baetens, la tipología establecida por Andrews nos llevaría a la conclusión de que se hace necesario restringir el uso del término *constricción* de manera específica para el ámbito de la literatura restringida:

In *theory*, the logical conclusion from Andrews's typology should be that there are good reasons to restrict the scientific use of «constraint» as rigorously as possible to the domain of rules and rule-governed writing, whereas the use of the term in the domain of regularities and regularity-driven writing –Andrews's field of «convention»– should be considered metaphorical and even confusing (2010a: 60).

Como sigue exponiendo el citado crítico, las interrelaciones entre ambos tipos de reglas son profundamente complejas puesto que, en ocasiones, las convenciones pueden funcionar como constricciones cuando un autor decide explícitamente utilizarlas para impulsar su creatividad. Otras veces, por el contrario, incluso una *constricción* puede convertirse en una *convención*. Por ello, Baetens concluye que los límites entre unas y otras se encuentran más allá de la propuesta de Andrews (cfr. Baetens, 2010a: 61-63).

Tradicionalmente, las convenciones y constricciones más estudiadas han sido aquellas de naturaleza lingüística, sin embargo «it is not possible to cut off these two types of verbal or linguistic conventions from the broader field of non-verbal conventions, whose role and pertinence are crucial in art in general as well as in literature in particular» (Baetens,

2010a: 63). Para entender en su totalidad la esencia de la literatura restringida es necesario, asimismo, prestar atención crítica no solo a sus convenciones lingüísticas, sino también a aquellas de orden externo, para conseguir aunar ambos tipos de análisis que, hasta ahora, se han efectuado casi siempre de manera separada. En palabras del crítico belga:

Yet nonlinguistic conventions and constraints [...] are much less studied than their linguistic counterparts. Or they are only studied from a sociological rather than from a poetic perspective, as if there were a gap between the «internal» (verbal) analysis of the role of conventions and constraints in literature and the «external» (sociological) analysis of another category of conventions and constraints that are seemingly less central to literature than the «internal» ones (2010a: 63).

Si queremos conocer de forma más completa la complejidad de la escritura restringida, no podemos dejar a un lado el estudio de las constricciones y convenciones externas –culturales, institucionales– si pretendemos entender los elementos internos:

Let me suggest that a certain number of social or «external» mechanisms that determine the writing and reading of literature, and relate to its cultural and institutional embedding, should be taken into account as well. Such external constraints cannot be left aside when one wants to analyze the internal (i.e., verbal) dimensions of constrained writing (63-64).

Richard Peterson ha estudiado cinco restricciones externas que se presentan con frecuencia y gran intensidad en la producción cultural: la ley, la tecnología, el mercado, la estructura organizativa y las carreras ocupacionales, elementos que Baetens vincula sagazmente con la escritura restringida²³⁴. Esta conexión se vehicula por medio de la concepción antirromántica del arte y la falta de libertad del artista (64). Es decir, en la escritura restringida, los autores sustituyen la inspiración por diversas constricciones elegidas consciente y libremente con el fin de que guíen sus obras y el proceso creativo que dará como resultado sus obras. Por su parte, los obstáculos externos estudiados por Peterson y que afectan a la producción de un gran número de obras, actuarían sobre estas de manera similar a las constricciones de la *constrained writing*, pues igualmente desestiman los puntos de partida que suponen la inspiración, la libertad y la voluntad creadora individual del escritor. En este sentido, resulta muy sugerente la idea de Peterson acerca de las obligaciones a las que muchos escritores se enfrentan a la hora de crear su obra lite-

²³⁴ Como anuncia al inicio de su artículo, Peterson (1982) analiza estos cinco factores que afectan a la producción cultural –aportando ejemplos pertenecientes al amplio dominio de la cultura popular– que de manera separada o combinada restringen o facilitan la evolución de la cultura. El investigador utiliza este análisis para mostrar la emergencia del *rock and roll* en los años cincuenta.

ria. Obligaciones ajenas a su voluntad artística que el propio Peterson denomina con el término teóricamente marcado de «constricciones», que les alejan de componer sus textos como verdaderamente desean (Baetens, 2010a: 64).

Tal aproximación a la práctica literaria por parte del escritor resulta, como ya hemos mencionado, contraria a la concepción romántica de la escritura y de la creatividad. El artista, engarzado siempre en una tradición histórica y literaria, combina esta herencia con su propia inspiración para crear su obra. Conocida es la reflexión de T. S. Eliot al respecto:

The historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity [...]. No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone (*apud* Slethaug, 2014: 13)²³⁵.

Esta unión ha resultado especialmente cara al modernismo, momento desde el que la crítica literaria se ha obstinado en tratar de teorizar sobre el valor de la obra de arte, a la vez como objeto «original» y como elemento siempre inserto en una tradición cultural determinada. En relación a ello, afirma Slethaug:

Because poetic genius and cultural and historical background were so closely linked in modernism and also because of «an idolatry of form» (Bazin, 2000: 22), it became important in twentieth-century criticism to show to what extent an artistic work was grounded in, and influenced by, an original or was part of a significant tradition and, at the same time, independent and itself «original». This process demonstrated the value of the modern piece of art while maintaining the integrity and primacy of the founding documents and their special importance for inspiration and literary creativity (2014: 15).

Esta lucha entre los valores de la originalidad y de la herencia histórica y artística de la tradición presentes en este modo de concebir la obra de arte ha generado, desde el Romanticismo, lo que Bloom denomina la «ansiedad de la influencia». Así lo explica Slethaug:

At the heart of this practice was the anxiety that the modern work should draw from the tradition but stand on its own poetically. This «anxiety of influence», as

²³⁵ Y añade: «His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism» (Eliot, 2000 [1919]: 91).

Harold Bloom calls it (1973), arises from the Romantic notion that works of genius come directly from the poet's soul –and beyond that the soul of God, rather than derivation from other texts– coupled with the poet's need to be especially learned in the great cultural traditions. Reconciling independent genius and the influence of tradition created this anxiety (2014: 15).

El «fin de siglo» es testigo de esta inquietud artística, presente en todos los géneros pero, de manera destacada, en el cine, medio en gran medida alimentado en sus inicios por adaptaciones de obras literarias, que cuestionaban y nutrían el debate sobre la originalidad de la obra creativa. Afirma el crítico anterior al respecto:

This was true in many genres, but film, especially, an artistic form that was born and reached maturity during this age of anxiety, did suffer from this tension, because it was believed to sidestep the issue of genius and influence for adapting one text to another was considered a «mere» updating or mutation of an original and therefore falling short of artistic genius (2014: 15).

Por tanto, la adaptación –y sobre todo la adaptación cinematográfica– ha estado históricamente influida, desde los mismos inicios del séptimo arte, por esta ansiedad que ha generado numerosos prejuicios y una consideración de las obras adaptadoras como productos secundarios menos valiosos que los originales. Slethaug lo señala claramente:

To many, this process of film adaptation was an exemple not of God's hand at work, the surprise of genius, or the survival of the best and fittest but of a challenge to the integrity of tradition and historical consciousness because great themes, complex language, and nuanced plots were reduced to fit small-time frames, limited formats, and the visual specificities of motion pictures (2014: 16).

La «ansiedad de la influencia» que impregna las diversas prácticas de la adaptación cinematográfica está presente, igualmente, en el menos frecuente y menos estudiado tipo de adaptación que conocemos como novelización. De manera global, podemos decir que, salvo un exiguo corpus de ejemplos ilustres, se trata de un género perteneciente al gran tronco de la cultura popular y comercial. Como señala Slethaug, en los inicios del siglo XX, el desarrollo de la adaptación rápidamente se vio emparentado con la eclosión de la cultura popular masiva:

Although there was not necessarily a link to popular culture because of the invention of film, the process of adaptation became closely identified with the rise of popular culture in the early twentieth century and the movement away from high art. Popular culture posed a special problem for the prophets and patriarchs of high culture because it did not require knowledge of the great artistic traditions

of Western culture and indeed seemed to hollow out the richness and integrity of the traditional ways of apprehending the artistic process, cultural institutions, and reality itself (2014: 16).

Como hemos visto en las páginas precedentes, la novelización de películas es un fenómeno de adaptación y derivación de gran relevancia en el vasto campo de la cultura popular y supone un desafío a los valores de originalidad e inspiración individual que han dirigido tradicionalmente los procesos de creatividad literaria, de modo similar –salvando las distancias– a como lo han hecho otras manifestaciones de literatura restringida. Por todo ello, resulta permeable a la aplicación de los cinco factores que Peterson pone de manifiesto como trabas –o «constricciones»– en el desarrollo creativo de diversos productos de cultura popular. Dicho esto, es importante señalar la importancia de la propuesta de Peterson, en tanto que no solamente se ocupa de restricciones externas –menos atendidas por los estudiosos que se han decantado casi siempre por las de carácter verbal o interno–, sino que además las emplea en el análisis de obras pertenecientes al arte popular y comercial. Baetens valora la utilidad del examen de Peterson:

The constraints listed by Peterson are of great importance and relevance. Yet they have been neglected and not only because of their often nonverbal aspect (they seem to be social or institutional, rather than strictly linguistic, constraints). Another even more decisive reason for such neglect is the allegedly unaesthetic field to which they apply: popular, commercial, mass media, or in a word «low» culture, which seems light-years away from the extremely sophisticated and –in the eyes of most readers– elite production of the Oulipians and analogous constrained writing authors. Nevertheless, it can be very illuminating to take a look at a specific case from the viewpoint adopted by Peterson (2010a: 64-65).

En las páginas sucesivas mostraremos este punto de vista proporcionado por Peterson y adoptado por Baetens para el estudio de la novelización como fenómeno general. Nos serviremos, por tanto, de las reflexiones de este último, centradas fundamentalmente en una perspectiva global y contemporánea, para aplicar su punto de vista y ofrecer un marco teórico sobre las prácticas novelizadoras de películas llevadas a cabo en España durante el primer tercio del siglo XX, por parte de revistas cinematográficas especializadas como *Arte y Cinematografía* (1910-1936), *El Cine* (1912-1923), *Mundo Cinematográfico* (1913-1921), *Mundo Cinematográfico. Edición Popular* (1917-1921), *Cine Popular* (1921-1924), *Popular Film* (1926-1937), *Jueves Cinematográficos* (1927-1936) y *Films Selectos* (1930-1937), entre otras; por colecciones de novela breve cinematográfica como *La Novela Semanal Cinematográfica*

fica (1922-1932), *Biblioteca Films* (1924-1936), *Films de Amor* (¿1928?-¿1934?) o *magazines* como *Blanco y Negro*²³⁶.

Como ejemplo de *constrained writing*, la novelización es un género de enorme interés, puesto que «few other genres are as marked by external (institutional, cultural, social) constraints as this one, and the foregrounding of this despised genre may counterbalance the high-modernist reference point often assumed in constrained writing scholarship» (Baetens, 2010a: 66). Como forma de adaptación conlleva una mucho más reducida libertad, desde el punto de vista institucional, que la que se da en el proceso contrario, esto es, las versiones cinematográficas de obras literarias, puesto que el autor de novelizaciones se enfrenta a muchos más impedimentos que el adaptador filmico quien, una vez adquiridos los derechos de adaptación, puede dentro de un cierto margen llevar a cabo las modificaciones que desee. Sin embargo, en el campo de la novelización comercial se opera de manera bien distinta, dado que el novelista no ejecuta el proceso de redacción del modo en que lo diseñaría si no estuviera ante una obra de este tipo —a excepción de las llamadas «novelizaciones literarias»—. Los deseos e indicaciones del productor de la película, así como las expectativas de la audiencia, planean de manera constante y decisiva sobre el trabajo del novelizador (cfr. Baetens, 2010a: 65-66).

Si desde una perspectiva institucional hablamos de falta de libertad para el autor de novelizaciones, para entender bien esta práctica es preciso tener en cuenta que ni siquiera se trata siempre de un género verdaderamente intermedial, desde un prisma semiótico puesto que, como indica Baetens, las novelizaciones «do not transform a narrative in a certain medium into another medium (as occurs with the filmic adaptation of a literary text), since their source text is not visual (the film) but verbal (the screenplay)» (2010a: 65). Además, es frecuente que los autores no hayan visto la película antes de iniciar la redacción de la novela, sino que trabajan a partir del guión suministrado por la productora —con anterioridad incluso al rodaje y montaje—, con el fin de que su lanzamiento editorial coincida con el estreno del *film* (65)²³⁷.

²³⁶ Nos centraremos, lógicamente, en los textos publicados en esta revista entre 1919 y 1936, dado que constituyen el objeto de análisis de este trabajo, pero será inevitable referirnos en ocasiones a ejemplos de la escritura del género en las otras publicaciones mencionadas, así como a algunas de otros países e, incluso, haremos referencias a la práctica novelizadora llevada a cabo en épocas diferentes de la que importa aquí.

²³⁷ Baetens relata las dinámicas de producción de dos novelizaciones contemporáneas, para ejemplificar su análisis teórico en relación a las constricciones que a menudo presiden el trabajo de los escritores dedicados al género. Los dos ejemplos que incluye en su artículo, ambos de gran interés, son las versiones novelescas, en primer lugar, de la película de David Cronenberg *eXistenZ* (1999) realizada por Christopher Priest ese mismo año y, en segundo lugar, de aquella elaborada por John August y publicada en el año 2004 sobre el filme de Oliver Stone, *Natural Born Killers* (1994), basado en una historia de Quentin Tarantino.

Esta situación impone a los autores una serie de limitaciones características de la novelización comercial. En primer lugar, se trata de un trabajo por encargo que parte del estudio o del productor –o del director, si está vinculado a la producción– y no del propio autor, en el que los derechos de *copyright* tienen un peso fundamental e influyen fuertemente en el resultado artístico. Los poseedores de los derechos pueden participar, incluso, en el desarrollo artístico, en cuanto que a veces imponen o modifican determinados rasgos de la novelización (duración, ambientes, personajes, etc.). En este sentido, se puede afirmar que las novelizaciones no tienen un solo autor, sino que este suele ser múltiple. Por otro lado, el autor «principal» es variado a su vez. El redactor de la novelización puede ser el propio director de la película, el guionista, un equipo de guionistas, un escritor dedicado al género o uno ocasional, etc. Estas restricciones, junto con el hecho de que los autores no siempre pueden incluir y decir todo aquello que les gustaría, incluso en aquellos países donde está garantizada la libertad de expresión, conforman las «constricciones» del primer bloque establecido por Peterson, aquel que tiene que ver con la ley y el derecho (cfr. Baetens, 2010a: 64 y 68-69).

Por su parte, las novelizaciones españolas del primer tercio del siglo XX, se vieron sometidas a dinámicas de producción similares. Las productoras cinematográficas, a través de sus filiales locales y de sus departamentos literarios²³⁸, proporcionaban la información publicitaria relativa a sus películas tanto a revistas y periódicos como a editoriales dedicadas a la publicación de colecciones de novela breve cinematográficas. Este suministro de fotografías de explotación, sinopsis y diferentes datos de los filmes revertía en la publicidad de las películas tanto en la prensa de información general y especializada como en las editoriales de estas colecciones.

Las novelas cinematográficas españolas del primer tercio del siglo XX se escribían sobre la base de estas sinopsis aportadas por las productoras, de manera que estamos nuevamente ante novelizaciones no estrictamente intermediales²³⁹. En algunas ocasiones, se publicaban directamente las novelas elaboradas en el seno de los departamentos publi-

²³⁸ Se ocupaban, además, de la traducción de los intertítulos de los filmes mudos. Figura destacada en esta labor es la de María Luz Morales en la Paramount, cuyo departamento literario llegó a dirigir; escribió, además, numerosas novelas cinematográficas para esta compañía y en el seno de diversas publicaciones españolas. Para saber más sobre esta escritora y su relación con el mundo del cine y la prensa, véanse al respecto los trabajos de Díez Puertas (2001) y Carmen Servén (2013; 2014 y 2016), entre otros.

²³⁹ Para tener una idea aproximada de cómo podían ser esas sinopsis entregadas a la prensa, podemos pensar en los textos publicitarios de las películas que aparecen constantemente en la cartelera de las distintas publicaciones periodísticas. Parece plausible que los periódicos no alteraran dichos textos y que publicaran exactamente la información elaborada por las productoras, puesto que las informaciones publicitarias de una misma película son idénticas en periódicos diferentes.

citarios de las propias productoras y a veces estas aparecían en sus órganos publicitarios, como es el caso de las revistas de Paramount, *Mensajero Paramount* y *Revista Paramount* —que después cambia su nombre por *Paramount Gráfico*— o de Gaumont, *Revista Gaumont*, en los años veinte y treinta.

En otras, es el personal de las distintas publicaciones quien traduce esos argumentos suministrados por las casas de cine. Podemos citar al respecto un ejemplo de enorme belleza por su cuidada edición, su mimo estético y su calidad en el dibujo. Se trata de un folleto editado por la productora italiana Ambrosio Film que narra e ilustra con dibujos de Carlo Nicco y Giovanni Vianello²⁴⁰ la película *Attila* (1918) de Febo Mari y que aparece firmado por el propio director italiano²⁴¹. A su vez, la traducción francesa de este folleto, firmada escuetamente por A.B., la publicó Publicité Wall, e incluye fotografías de la película como acompañamiento de la novelización²⁴². Ninguno de los dos libritos está fechado, pero seguramente se publicaron en el mismo año del estreno de la película²⁴³.

Asimismo, es frecuente que una revista publique una traducción de una novelización aparecida previamente en otra revista, normalmente extranjera, presumiblemente basada a su vez en una sinopsis. Muestra de este último caso es la novela cinematográfica publicada sin firma en *Blanco y Negro*, el 11 de septiembre de 1932, titulada «El atleta incompleto», traducción literal de aquella escrita por Nino Frank para la revista francesa *Pour Vous*²⁴⁴, que apareció tres meses antes, el 23 de junio de 1932 con el mismo título de «L’Athlète incomplet»²⁴⁵. En numerosas ocasiones, fundamentalmente en los años treinta, el *magazine* español recurrió a este sistema de inclusión de novelizaciones.

Por su parte, las colecciones cinematográficas de novela breve publican, igual que las revistas, novelas cinematográficas «originales» y traducciones de novelizaciones previas. Sea en una u otra variante, los autores se enfrentan a la tarea de novelizar sujetos a algunas de las imposiciones que hemos mencionado más arriba: la falta de libertad que

²⁴⁰ Carlo Nicco, ilustrador de cine, fue también el artista responsable de los preciosos carteles del serial protagonizado por la célebre diva Francesca Bertini, *I sette peccati capitali* (1919), de la casa Caesar Films. Las novelizaciones de algunos de los episodios fueron publicados en *Blanco y Negro*.

²⁴¹ Véase la figura A42 del Apéndice.

²⁴² Véase la figura A43 del Apéndice.

²⁴³ Localizamos ambos folletos en la Bibliothèque Nationale de France.

²⁴⁴ Véase la figura A44 del Apéndice.

²⁴⁵ Se trata de la película estadounidense *L’athlète incomplet*, estrenada el 3 de junio de 1932, dirigida por Claude Autant-Lara y protagonizada por Douglas Fairbanks Jr., Propiedad de First National Pictures, subsidiaria de Warner Bros, y que está basada en la obra teatral *The Poor Nut* de J. C. Nugent y Elliott Nugent, estrenada en Nueva York el 27 de abril de 1925. Es, además, la versión en lengua francesa de la película *Local Boy Makes Good* (1931) de Mervyn LeRoy. Se conoce también con el título de *L’athlète malgré lui*.

impone el hecho mismo de escribir versiones, esto es, textos que parten de universos ficticiales ya creados previamente, y la necesidad de seguir los dictados de las instancias de producción. A esto se añade la obligación del escritor de satisfacer los gustos de una audiencia muy determinada. El amplio público de estas novelas es bastante particular y a la vez heterogéneo, en tanto que es a la vez el público de las películas —que tiene una idea preconcebida de la historia y sus personajes y siente adoración por las estrellas de cine— y está compuesto también por los lectores de cada revista en concreto y por los aficionados a las colecciones de novelas cortas. El autor, por tanto, se ve limitado por los productores de las películas, los editores de revistas y colecciones y el mismo público espectador-lector. Una nueva dificultad —que podría redundar en un producto no satisfactorio— se suma a esta limitación y es que, igual que sucede con la redacción de novelizaciones contemporáneas, los autores de principios del XX tampoco solían ver las películas antes de escribir las adaptaciones novelescas. En particular, por el análisis comparativo entre las películas y las novelizaciones publicadas en *Blanco y Negro* entre 1919 y 1936, deducimos que solo en contadas ocasiones los redactores asistieron a la proyección del *film* en cuestión.

Quizá podemos establecer una diferencia entre el control que se ejerce sobre el trabajo de los adaptadores en las distintas épocas, esto es, entre los autores de los que se ha ocupado Baetens y los redactores de novelizaciones en la prensa y colecciones novelescas españolas del primer tercio del siglo XX. Parece que, en este último caso, la presencia de los productores de las películas en el proceso de redacción de las novelizaciones era mucho menor que en la actualidad y que su dominio terminaba en el momento de entrega del material publicitario (sinopsis y fotografías de explotación). Ello se cumple, evidentemente, en el caso de las novelizaciones «propias» de las publicaciones, no cuando estas incorporaban directamente los textos previamente redactados por el personal de las productoras. Parece lógico pensar que, en esta coyuntura, los autores tendrían que ajustarse no tanto a las exigencias de las casas cinematográficas, sino a las impuestas en el seno de la publicación o colección, esto es, a su línea editorial e ideológica. La idea básica que subyace aquí conecta nuevamente con la dinámica constrictiva a que se enfrentaron tanto los novelizadores de una época como los de la otra: la imposibilidad de no decir todo lo que se quiere o como se quiere, cuestión que se adentra igualmente en la ideología y la moral dominantes en una sociedad, una cultura o un país concretos que modelan, asimismo, las novelizaciones.

El siguiente factor constrictivo que les afecta es la tecnología, cuyas imposiciones no son fáciles de distinguir con respecto a aquellas propias del elemento anterior, la ley,

según afirma Baetens. Para este crítico, la novelización se ha convertido hoy en una práctica casi obligada cuando las obras cinematográficas no están basadas en otras de carácter literario:

[The technological constraints] have to do with the way the novelization is part of the contemporary «translation» of a film in different media, which implies that a novelization has become a «must». Most mainstream films whose screenplays are not based upon previously existing texts, fictional or nonfictional, tend to be novelized, and this is part of the package deal made by the producers of the film (the deal may also include the adaptation of the film in various other media, such as toys). Hence my suggestion to consider the very making of a novelization as a constraint: obviously a quite general one, but still a real constraint (2010a: 70-71).

La propia novelización se constituye, por tanto, en una constricción en sí misma, pues se presenta casi como inevitable para los productores de películas, como parte de los paquetes mercadotécnicos que repercuten en la publicitación de un filme. Como consecuencia, la autonomía de la novelización se ve mermada, pues se integra en un universo determinado compuesto por una red de estructuras *cross-media*. Así lo explica el estudio-so belga:

Just as the legal constraints do, the technological constraints diminish the autonomous status of the novelization. There is a tendency toward the networking of cross-media structures. A novelization can no longer be seen as a text that adapts a previous work from a different medium [...]. Instead, novelization counts as something that is part of a «universe» (for instance, the *Star Wars* universe or the *Star Trek* universe) presented simultaneously in as many media as determined by the industrial strategy of the group behind the project [...] (Baetens, 2010a: 71).

Esta red formada por productos de distintos medios basados en un mismo universo ficcional, marcada por la estrategia comercial y publicitaria de los grandes grupos productores de contenidos culturales, en los que se halla implicada la novelización encuentra un cierto parangón en el ámbito de las novelas cinematográficas objeto de estudio de este trabajo. No podemos afirmar que la red mercadotécnica fuera tan compleja y con productos de tan gran variedad como actualmente, pues hoy habría que tener en cuenta películas, novelas, series de televisión, videojuegos, álbumes de cromos, ropa, juguetes, parques temáticos, etc., pero sí podemos decir que una misma película se publicitaba en medios distintos como si de una estructura similar a las redes *cross-media* se tratara, salvando las naturales diferencias epocales. Tanto es así, que un *film* podía ser conocido por el público por medio no solo de la propia proyección filmica, sino también de carteles, notas publicitarias en los periódicos, sinopsis argumentales de catálogos o revistas de

especialización filmica, folletos artísticos, postales²⁴⁶ y, por supuesto, novelizaciones –en muchos casos varias en diversos países–, tanto en medios periodísticos como en formato de libro de bolsillo. En cierto sentido, podríamos entender cada uno de estos formatos como aproximaciones adaptativas de las películas²⁴⁷. Los diferentes medios donde se incluyen las distintas «versiones» imponen cada uno sus propias restricciones tecnológicas a los autores en cuanto a las distintas posibilidades referentes a la publicación.

Baetens se hace eco de ello al analizar una de las constricciones que se engloban en esta categoría, aquella que tiene que ver con las dificultades económicas que puede entrañar la publicación de las novelizaciones²⁴⁸. En España, en las tres primeras décadas del siglo XX las novelizaciones de películas se publican, como ya hemos mencionado, en dos formatos: en la prensa, tanto en la especializada en cine, como en periódicos y revistas de información general y en las colecciones de novela breve. Esto implica que las trabas de carácter tecnológico a las que se ven sometidos los novelizadores son las propias impuestas por los medios donde se publican. Es decir, hablamos de las posibilidades económicas o los presupuestos de que disponían los diarios, *magazines* o las editoriales de las colecciones, que influirían en la calidad de la impresión y en la retribución de los autores. En función de ello, el resultado oscilaría entre novelizaciones de mejor o peor calidad tanto en el nivel externo –tipo de papel, colores, nitidez de las fotografías– como en el interno, o lo que es lo mismo, en la calidad literaria. Pero podríamos añadir otros factores restrictivos que, en nuestra opinión, afectarían de manera similar a los autores de novelas cinematográficas.

En primer lugar, habría que tener en cuenta la cantidad de espacio con que podían contar los redactores en el seno de la publicación que estuviera destinada a las novelizaciones o «argumentos de películas». Del mismo modo que las secciones periodísticas, cada ejemplar de las colecciones de novela corta se compone de un número fijo de

²⁴⁶ Véanse las figuras A45, A46, A47 y A48 del Apéndice, que reproducen unas postales de los chocolate-tes Amatller, que incluyen fotografías de dos de las películas novelizadas en *Blanco y Negro*, *Tosca* (1918), de Alfredo de Antoni y *Fabiola* (1918), de Enrico Guazzoni.

²⁴⁷ Quizá resulta muy arriesgado e, incluso, poco acertado considerar algunos de estos productos como versiones de las películas, como por ejemplo los carteles o las postales, pero no creemos que sea tan aventurado con respecto a algunos textos publicitarios y a las sinopsis argumentales porque, como ya hemos explicado, son precisamente las sinopsis argumentales publicadas en los catálogos de las productoras el punto de partida de este fenómeno concreto de novelización que trabajamos en este estudio. Como sabemos, autores como André Gaudreault et Philippe Marion ls consideran precisamente ejemplos de «protonovelización». En muchas ocasiones, de hecho, algunas novelizaciones consideradas como tales son difícilmente distinguibles de esas sinopsis, dado que no todas mantienen un mismo grado de literaturización, por lo que algunas se alejan de la novela o el relato breve y se acercan a los meros resúmenes argumentales.

²⁴⁸ El crítico ofrece de ello un ejemplo protagonizado por el escritor Raymond Roussel: «Even a wealthy author like Roussel, who financed the publication of most of his own books, could not afford certain expensive print options that he had in mind during the writing of his work» (Baetens, 2010a: 64).

páginas, lo cual limita lógicamente la libertad del redactor. Además, la mayor o menor extensión impone implicaciones diferentes para este e influye, asimismo, en el volumen de trabajo y esfuerzo que tendrá que aportar.

En segundo lugar y, relacionado con el anterior, nos encontramos con el número de fotografías que se publicaban como acompañamiento de los textos, lo cual impone dos nuevas restricciones. La primera se relaciona con el espacio, puesto que a mayor número de fotografías menor es el espacio que puede ocupar el texto, sobre todo teniendo en consideración que los autores no podían excederse de la extensión prefijada de antemano por la sección del periódico o el ejemplar de la colección. Mientras, la segunda afecta a las opciones –semióticas, argumentales, etc.– que ofrecen las fotografías y que, naturalmente, condicionan, ilustran o remarcan el contenido del texto. Por ello, podemos calificar también de constricción el uso de fotografías, puesto que modelan en gran medida el trabajo del novelizador, en tanto que este se deja dirigir por ellas en la exposición del argumento: linealidad, cronología de la historia marcada por el orden de presentación de fotografías, etc.

Todas estas dinámicas vinculadas al proceso de edición variarían en una u otra medida en función del tipo de publicación de que se tratara, lo que repercutiría lógicamente en el propio trabajo del escritor de novelas cinematográficas. No era lo mismo trabajar para Ediciones Bistagne, responsable en la época de la mayor cantidad de colecciones de novela breve de carácter cinematográfico en España, que para una revista especializada en cine de bajo presupuesto que no fuera capaz de generar demasiados números y desapareciera pronto.

Si en el apartado de las constricciones relacionadas con la ley nos enfrentábamos a las limitaciones impuestas por factores como la ideología y en el conectado con la tecnología nos encontramos con aquellos que tienen que ver con las condiciones de publicación, hallamos otros que resultan muy cercanos al ámbito tecnológico en tanto que están conectados a su vez con cuestiones sobre la publicación, pero pertenecen ya, como nos muestran Peterson y Baetens, a otro campo de restricción que delimita el fenómeno de la novelización: la estructura organizativa. El segundo investigador hace también hincapié en la ambigüedad que afecta a la delimitación entre las restricciones de los tres ámbitos aludidos hasta ahora, la ley, la tecnología y la estructura organizativa y define así este factor en relación con la novelización como *constrained writing*:

This third group of constraints, once again tightly linked to the legal and technological ones, has to do with the specific organization of the work of the novelizer.

The writing proceeds under strict organizational rules. Consider, for example, the importance of schedules and deadlines (2010a: 71).

Esto es, estamos ante lo que podemos llamar «dinámicas externas» del trabajo del novelizador, en contraposición con las «dinámicas internas» que hemos señalado en los párrafos precedentes –relaciones semióticas texto-imagen, espacio disponible en la mancha de la página, etc.–, que remiten a cuestiones como los plazos de entrega y los planes de trabajo impuestos por quien encarga la novelización, es decir, el productor de la película. Aquí, entra en juego la tendencia, caracterizadora de la esencia vital de las novelizaciones, de llevar a cabo el lanzamiento de la película y la novela de forma simultánea, pues no podemos olvidar que una de las funciones principales –quizá la fundamental– reside en su capacidad para la publicación de los filmes que adaptan. Como muy bien señala Baetens para la novelización fílmica en general, «it is therefore vital that the novelization should be delivered “just in time”: not too early, not too late» (71). El crítico explica así las razones que impulsan tan preciso ajuste entre los momentos de estreno de la película y la publicación de su versión novelesca:

Not too early in order to conform to the latest version of the screenplay. Most novelizations start at the same time of the actual shooting, and many novelizers do not see the actual movie they are novelizing before they have finished their work [...]. But the novelization must not arrive too late either, for this would jeopardize its commercial function. A decisive *raison d'être* of the genre is to give the movie more visibility in places where it is less advertised, such as bookshops and newsstands. Since it is so crucial to avoid a gap between the release of the film and the appearance of the novelization, novelizers are frequently members of the screenplay team, which is often much bigger than the names listed in the credits (71-72).

Queda probado que las novelizaciones soportan fuertes restricciones hasta el último momento, el de la publicación, que debe efectuarse en un período de tiempo muy ajustado y preciso, puesto que si su lanzamiento se produce con mucha anterioridad al estreno fílmico se corre el riesgo de que la novela esté obsoleta antes incluso de ser consumida, mientras que si entra tarde en los circuitos comerciales pierde su valor como producto promocional de la película y como impulsor de esta en aquellos lugares donde tiene menor visibilidad. Para evitar la descompensación entre el lanzamiento de la película y la publicación de la novela se suele recurrir a la solución de que los novelizadores sean algunos de los guionistas de los filmes. Como ya se ha mencionado, tanto si se ocupa del texto un miembro del equipo de guionistas de la película, como si se trata de un escritor ajeno a ella, en el ámbito de la novelización comercial la figura del autor es plural o, como la denomina Baetens, «organizativa»:

[...] the notion of author is much broader (more «organizational») than the mere writer of the text: publishers and editors, for instance, do play a role as well, and this role can be dramatically normative (64).

La presencia de los editores se completa con el rol activo que cumplen los propios productores de la película en la delineación del proceso de trabajo del novelizador y su incursión en cuestiones que afectan a la creatividad autoral. Por ello, el resultado final es fruto de un trabajo colectivo impregnado de restricciones para todas las partes participantes, por cuanto deben tener en cuenta la labor de los otros y ninguno puede actuar de manera completamente individual, como sí pueden hacerlo los escritores de novelizaciones de calidad literaria.

En lo concerniente a las constricciones que se producen en el seno de un factor como la estructura organizativa en lo referente al fenómeno de la novelización, la situación es algo distinta cuando atañe a esta práctica en la España del primer tercio del siglo XX. En primer lugar, es también importante que los tiempos de estreno de la película y de la publicación de la novela coincidan, en aras de conseguir una mayor publicidad para la primera, pero no siempre resulta tan definitivo como en la actualidad. Es cierto que muchas experiencias demuestran que el objetivo fundamental de estas novelas apuntaba a la promoción de sus correspondientes *films*. Podemos citar ejemplos diversos al respecto. Primero, la publicación en 1916 por parte de la casa cinematográfica Gaumont de la colección de folletos titulada *Grandes Films Misteriosos*, primera de esta clase aparecida en España, que se repartía a las puertas de los cines. Esta iniciativa, junto con la edición de catálogos y revistas elaboradas desde las propias productoras, en los que se detallan los argumentos de las películas y otros datos de interés para los distribuidores y exhibidores —metraje, precio, género, intérpretes, etc.— sobre los próximos estrenos confirma el prurito comercial de la práctica novelizadora en la España de la época. Información muy similar podemos encontrar en publicaciones especializadas en cine como *Arte y Cinematografía* y *Cine Popular*, donde precisamente se publican novelas cinematográficas de las películas cuyo estreno está próximo, es decir, funcionan de una manera muy semejante a los catálogos cinematográficos. Además, resulta significativo, por ejemplo, el nombre de la sección bajo la que se publican este tipo de relatos en *Cine-Revista* (1921-1924): «Argumentos de actualidad», que remite directamente al carácter novedoso, —relacionado con el estreno—, de las películas versionadas²⁴⁹.

²⁴⁹ Por ejemplo, en *Información Cinematográfica* (1921-1935), precisamente lo que se escriben son «sinopsis de estrenos». Hay que recordar que la línea entre las novelas cinematográficas y las simples sinopsis es muy fina.

Sin embargo, no siempre prevalece la necesidad de lanzar ambos productos al mismo tiempo, como demuestra nuestro análisis de las novelas cinematográficas publicadas por *Blanco y Negro*, donde lo más frecuente es que la distancia que media entre el estreno de la película y la publicación de la novela sea de un período entre dos años y cinco meses, pero en ocasiones asciende a otro entre tres y cinco años. En algún caso, llegaron a transcurrir incluso nueve años. Este hecho apoya la idea de la gran variedad de funciones que cumplieron para la audiencia este tipo de versiones novelescas de películas. En este sentido, no servirían tanto para la promoción de la película y como cebo para que los lectores acudieran a las salas de cine, sino como recuerdo –con los múltiples usos que esto implica (mejor comprensión de la película, comparación entre esta y la novela, coleccionismo, etc.) de sus filmes favoritos²⁵⁰.

Si bien parece que en España este factor no importó tanto, sí fue mucho más decisivo en Estados Unidos, donde el nacimiento del género está claramente marcado por el deseo de publicidad de las grandes casas productoras y donde las alianzas entre estas y los grandes grupos periodísticos tuvieron un gran peso en la época. Según indica Ben Singer, desde los inicios del fenómeno de novelización de películas en ese país, a partir del año 1911 y durante todo el apogeo del serial cinematográfico, los editores norteamericanos se mostraron deseosos de publicar las versiones noveladas de los argumentos filmicos y pagaban a las productoras grandes cantidades por la compra de los derechos sobre los seriales para poder publicarlos. En poco tiempo, los propios productores estuvieron dispuestos a entregarlos gratuitamente para lograr así publicidad también gratuita. A veces, incluso, los editores percibían un porcentaje de la recaudación de la taquilla. Sin embargo, los productores no tardaron en creer que esta práctica no les favorecía, dado que no incentivaba a la gente a ir al cine porque el público ya conocía la historia con antelación. Más adelante, serán los propios editores quienes se nieguen a publicar estos relatos como consecuencia del encarecimiento del papel que tuvo lugar durante la Primera Guerra Mundial (cfr. Singer, 1993: 495). Ejemplo paradigmático lo representa la unión de la filial norteamericana de la casa Pathé y los periódicos de Hearst²⁵¹.

Podemos pensar que la tendencia general supone que la lectura se efectuaba casi siempre después del visionado²⁵², puesto que la publicación de las novelas no tenía lugar casi nunca

²⁵⁰ Sobre las funciones de las novelas cinematográficas hablaremos detalladamente en el último apartado de este capítulo.

²⁵¹ Recuérdese el anuncio publicado en *The Moving Picture World*, el 28 de febrero de 1914, donde se insiste en que los lectores podrán leer las novelizaciones el mismo día del estreno de las películas (Fig. 14).

²⁵² Piénsese que este mismo orden –primero el estreno y después la publicación– se daba en las colecciones españolas de obras teatrales, en las que figuraba ya la fecha y el teatro en el que se había estrenado la obra publicada, así como el nombre de los intérpretes.

antes de la proyección de los filmes. En todo caso, el público solo podría acceder a ellas pocos días antes de verlos durante los días que durara la exhibición filmica. Dada la diversidad de usos que de las novelas presuponemos hicieron los lectores, esto es, guardar un recuerdo del *film* y sus artistas, rememorar de cuando en cuando la película –pues hasta la generalización del vídeo no podían revisitar las películas–, etc., no creemos que la simultaneidad de proyección y publicación fuera excesivamente determinante en la España del momento. Además, no podemos perder de vista otro hecho y es que el cine no llegaba a todos los rincones del país, pues no en todas las localidades había un cine o un teatro, por lo que estas novelas serían las responsables de llevar la experiencia del cinematógrafo –al menos una en cierto modo cercana y sustitutiva– a lugares donde las películas no podían llegar de otra manera. En este último caso, es evidente que la simultaneidad no funciona ni es relevante.

Unas líneas más arriba hemos mencionado ya el segundo componente constrictivo relativo a la estructura organizativa que importa para la novelización de los inicios del XX en España y que difiere en cierta medida del fenómeno actual. Tiene que ver con el hecho de que, en aquel momento, parece que la presencia de las imposiciones representadas por los productores tiene un peso menor que en la actualidad. Es decir, parece que ejercían un menor control sobre el trabajo de los novelizadores, a partir del momento en que entregaban el material promocional a las editoriales y publicaciones periódicas. En contrapartida, los autores estarían, sin embargo, más sujetos a las exigencias de sus editores, a las dinámicas laborales y tecnológicas establecidas en estos medios, así como a sus limitaciones ideológicas.

Asimismo, afirmábamos unos párrafos más arriba que, además de las restricciones legales y tecnológicas, los autores llevan a cabo su labor novelizadora bajo la también importante influencia del lectorado-audiencia, lo que nos lleva a tratar el siguiente punto marcado por Peterson y recuperado por Baetens para su análisis teórico sobre la novelización: el mercado. Según este crítico, se trata de una restricción más compleja de lo que a primera vista pudiera parecer:

This type of constraint has to do with the orientation to the audience. Of all the constraints, this seems the simplest (who would deny that novelization is market driven?), but it is not therefore always easy to handle. A good example of market pressure can be found at the stylistic level. The novelizer does not have the right to write «too well», that is, to add too many literary devices and effects to the story. One reason lies in the target readership of commercial novelizations, which is seen as unsophisticated. Another relates to the fact that novelizations are meant to be translated immediately (and easily, i.e., at very low cost) into as many languages as there are markets, a market being defined here as the linguistic area where the movie is released and where there is a possible return on investment for the book (Baetens, 2010a: 73).

Observamos, pues, dos elementos conectados con el público de las novelizaciones comerciales, por un lado, la tendencia de los autores de no escribir bien los textos, dado el nivel de exigencia literaria de su público consumidor y, por otro, el deseo de traducción al mayor número de lenguas posibles con el fin de llegar al mayor número de mercados, por lo que debe tratarse de una escritura sencilla, cuya traducción cueste poco tiempo, esfuerzo y dinero. El primer factor remite a un público muy determinado pero, sobre todo, lleva implícita la idea de una audiencia no pasiva que, en buena medida, resulta capital en cuanto que «[...] the audience is not only the passive recipient of the author's work but also an active partner in the mutual shaping of what can be published and distributed» (Baetens, 2010a: 64). En la época que nos interesa, su traducción no resultaría tampoco problemática. Por el contrario, el reto para los redactores de estos textos tendría que ver con la necesidad de conectar con su público lector-espectador, lo que seguramente no resultaría tan sencillo *a priori*, dada su heterogénea composición.

La caracterización de la novelización como *constrained writing* desde el punto de vista del mercado resulta problemática si tratamos de compararla con la literatura experimental para la que se creó el concepto. Lo explica claramente Baetens:

Of course, the many facets of the market make it a tricky and slippery concept. At the same time, the market aspect of the external constraints will help us understand relationships between this kind of constraint and the traditionally studied aspects of constrained writing, which tend to confine themselves to works as autonomous literary products, not as literary products that serve the requirements of publishers and audiences. Mainstream novelizations are obviously not part of any *restricted market* à la Pierre Bourdieu (1984), where, we will see, other forms of novelization occur. Rather, those of the mainstream belong to the mass market, in which the basic rule of the game could be formulated as *all external and no internal constraints*. In other words, it may seem that the role of constraints in the narrow sense of the word is marginal compared with the role of conventions and external constraints. This impression is, however, somewhat deceptive (73).

Esa comparación conflictiva proviene de la enorme diferencia existente entre los productos representativos de esa literatura de élite y aquellos que mayoritariamente conforman el amplio campo de la novelización de películas, es decir, las versiones noveladas de carácter comercial y de escasa calidad artística. En estas, parece evidente que las constricciones más habituales y relevantes son las que poseen matices externos y no internos (lingüístico-estéticos).

Como sabemos, estamos ante una novelística cuya aspiración principal se asienta en el rendimiento económico, no solo del lado de productores y editores, sino que es este también el mayor beneficio que de ella pueden obtener los escritores. Ello enlaza con el último factor restringente de la propuesta de Peterson, las carreras ocupacionales, cuya

conexión con la novelización, estima Baetens, pasa por la incursión y asentamiento de los autores en la escritura profesional (cfr. Baetens, 2010a: 72). Este estudioso observa dos situaciones distintas al respecto: la de los autores especializados en novelización y la de aquellos escritores que no lo son y que recurren a ella para lograr otros objetivos:

Two cases can be distinguished here. On the one hand, some authors specialize in novelization itself, and the occupational career constraint they have to accept is the fact that the work in that field will always be determined by the wishes and desires of those who commission it [...]. On the other hand, there are those authors who engage in novelization work as a means of developing a career in another literary field. For them, novelization is not a genre chosen in order to gain critical acclaim or literary prestige; it is a way of making money, buying time for their «real» –and very different– work [...]. To novelize is to make it possible to pursue other, more ambitious, and less well-paid literary writing. It is therefore important that the novelization job does not take too much time (although time pressure, as an organizational constraint, is very common in the novelizing business) so that performing the job does not harm the author's chosen career (72)²⁵³.

La mención de Baetens a la exigencia que pende sobre los novelizadores de acomodarse a los planteamientos de los productores se funde, como se ha visto, con algunos de los anteriores componentes constrictivos ya explicados, por lo que nos centraremos en el comentario sobre la razón más poderosa que se halla en la base de la dedicación de algunos escritores a este tipo de literatura, la posibilidad de ganar dinero. Parece claro que la práctica novelesca de versionar películas no suele otorgar prestigio ni otros privilegios, más bien lo contrario, por lo que muchos optan por cobijarse bajo un pseudónimo. Randall D. Larson, que en su interesante libro *Films into books* (1995) recoge las entrevistas que hizo a numerosos autores norteamericanos de novelizaciones señala:

Many movie tie-ins are written under pseudonymous, for various reasons. It can be due to dissatisfaction with a project (the author not wanting his real name associated with it), but more often it is for practical reasons. Sometimes a prolific author wishes to prevent a glut of his books appearing at the same time, so certain of them will have penname bylines (8-9).

Sin embargo, no siempre la dedicación a la práctica novelizadora comporta efectos negativos en los escritores sino que, en ocasiones, revierte de manera provechosa en tanto

²⁵³ Añade Baetens: «Certainly in the case of the “beginner,” but not in it alone, these issues are dramatically important. For one thing, such an unknown novelist is in a weak position when it comes to defending his or her work and hence especially liable to lose time when forced to rewrite (or to lose new contracts if the rewriting is not accepted). For another thing, such a novelist has to preserve the status and autonomy of his or her personal writing; hence also the recourse to pseudonyms (although more often in Europe than in the United States, where authors seem to have a more relaxed attitude toward paid assignments that do not belong to what they see as their core business)» (2010a: 72).

que les coloca en el foco de atención, tanto para ellos como para el resto de sus obras, al quedar sus nombres asociados a una película célebre: «Novelizations also provide personal value for writers –the built-in publicity value of being associated with a popular movie will help bring attention to the writer’s other books» (41). En su estudio, Larson se centra fundamentalmente en los años sesenta, setenta y ochenta en Estados Unidos, mientras que Díez Puertas efectúa un breve repaso por la situación de los novelizadores de películas en España en la época que nos interesa. Como informa este crítico, «en el caso de las novelas cinematográficas, su popularidad se debe al éxito del material adaptado, es decir, a la película, rara vez a la calidad del trabajo del adaptador, del que casi siempre ignoramos su nombre. Pero aun tratándose de una literatura anónima, y hasta vergonzosa, conocemos a varios adaptadores» (2001: 53). En la afirmación de Díez Puertas quedan recogidas, como vemos, varias de las ideas que hemos apuntado más arriba en cuanto a las restricciones que sufre el género: dependencia de la novela con respecto a la película, escasa calidad literaria, escaso prestigio y frecuente uso del anonimato o de los pseudónimos por parte de los redactores.

Pero, ¿quiénes son los redactores de novelas cinematográficas, en el ámbito que nos ocupa, y cuál es su vinculación con las constricciones que implica el último factor expuesto por Peterson, esto es, el relativo a las carreras ocupacionales? Siguiendo el esquema propuesto por Díez Puertas podemos agrupar a los adaptadores en tres grupos. El primero de ellos está formado por periodistas cinematográficos y estudiosos del cine, como Carlos Fernández Cuenca²⁵⁴, Antonio Gascón²⁵⁵ o Mateo Santos²⁵⁶. El segundo lo componen los empleados de las empresas distribuidoras, algunos de los cuales estuvieron involucrados también en el mundo periodístico. Podemos destacar aquí los nombres de María Luz Morales²⁵⁷ y Hortensia Blach Pita²⁵⁸. Finalmente, el tercer grupo está integrado por escritores y trabajadores de las editoriales, esto es, redactores, traductores, correctores, etc²⁵⁹.

²⁵⁴ Redactor de la colección *La Novela Cine* (¿1926?), de Publicaciones Mireya. En la década de los cuarenta trabajó en Ediciones Rialto, encargado de los prólogos de la colección *Biblioteca de Cine Rialto*.

²⁵⁵ Trabajó también en la colección *La Novela Cine* y dirigió la revista *Proyección* (1928).

²⁵⁶ Entre los años 1926-1934 fue director de la famosa revista *Popular Film*.

²⁵⁷ Véase la nota 232.

²⁵⁸ Llevó a cabo su labor como crítica cinematográfica en las revistas *Films Selectos* y *Popular Film* y relevó a María Luz Morales en la tarea de escribir novelas cinematográficas para la Paramount.

²⁵⁹ Nombre representativo es el de Manuel Nieto Galán, quien escribió novelas cinematográficas durante treinta años, fue director literario de la colección *Biblioteca Films* y colaboró también en la revista *Popular Film*. Otros autores que trabajaron para los dos grandes editores de este tipo de colecciones, Bistagne y Sala Verdaguer son, entre otros, Crispulo Gotarredona, Ezequiel Moldes, Joaquín Arques, Alfredo Darnell, Agustín Piracés, Luis del Río, Abilio Pons, Andrés Bayón Belio y María Amalia Dampierre. En el listado que ofrece la Filmoteca de Catalunya aparecen otros nombres femeninos, pero no hemos podido determinar si se trata de pseudónimos, habituales en este tipo de narrativa dado el elevado número de mujeres que la consumían.

(cfr. Díez Puertas, 2001: 53-55). De este último grupo, podemos resaltar incluso la labor de los propios directores de las editoriales, que también pusieron su pluma al servicio de la novelización de películas, como es el caso de Francisco Mario Bistagne, propietario de Ediciones Bistagne, la casa editorial que más novelas cinematográficas publicó en España en la primera mitad del XX. No podemos olvidar, tampoco, a los trabajadores de las distintas revistas y periódicos que publicaron este tipo de relatos²⁶⁰.

Salvo el caso de estos nombres mencionados, la fórmula más frecuente es el anonimato, tanto para las novelas cinematográficas publicadas en las colecciones de novela breve como para las aparecidas en la prensa²⁶¹. Y, a su vez, el recurso del pseudónimo resulta menos habitual que el de la falta de firma²⁶². La situación en otros países no parece la misma pues, por ejemplo en Francia, no encontramos tantas novelas cinematográficas publicadas bajo el amparo del anonimato en este mismo período histórico. Allí, muchos de los autores de novelizaciones publicadas por las grandes editoriales populares eran los folletinistas de éxito, como Pierre Decourcelle, Jules Mary, Arthur Bernède o Marcel Allain²⁶³.

Volviendo a la casuística española, sea cuales fueren las razones por las cuales los autores de novelizaciones filmicas desempeñaron esta tarea novelística –bien para obtener un ingreso extra o por las obligaciones que su pertenencia a una publicación o a una editorial les imponen o, incluso, por la seducción que ejercía sobre ellos el mundo del cine– está claro que los autores de novelas cinematográficas no disfrutaron de libertad para crear las obras a su voluntad. Quizá, para muchos de ellos, igual que ocurre en la

²⁶⁰ Muchas veces son los mismos redactores de las colecciones, pues ambos tipos de publicaciones pertenecen a los mismos propietarios. Ocurre con frecuencia, por ejemplo, entre *Biblioteca Films* y *Popular Film* cuando la primera suministra textos a la segunda.

²⁶¹ Son contadísimas las ocasiones en que los argumentos de películas de las revistas de cine van firmados. Por ejemplo, en la revista *Films Selectos* (1930-1937) solo hemos localizado dos novelas cinematográficas firmadas, una por Víctor Velasco (nº 327, 1937) y otra por la mencionada María Luz Morales (nº 326, 1937). El texto de Morales constituye un resumen del argumento filmico pero literaturizado, mientras que el de Velasco es más bien una amplia sinopsis, como suelen ser la mayoría de los que aparecen en las revistas. Los relatos de las colecciones, sin embargo, son mucho más extensos y están, lógicamente, más desarrollados.

²⁶² La mayor parte de las publicadas en *Blanco y Negro* se deben a W de W, X de Y y X de I. Por su parte, María Luz Morales y Hortensia Blach Pita se sirvieron muchas veces de un pseudónimo: la primera, como Felipe Centeno y, la segunda, como Silvia Mistral.

²⁶³ Junto a estos se sitúan autores como Michel Zévaco, Emile Richebourg, Adolphe d'Ennery, Georges Spitzmuller, H.J. Magog, Paul d'Ivoi, Marcel Priollet, Albert Bonneau, Georges Le Faure, Georges Ohnet, Jacques de Féraud, Charles Vayre o Félix Léonnec. También escribieron novelas cinematográficas para las colecciones francesas guionistas y cineastas como Camille de Morlhon, Germaine Dulac, Léon Poirier, Jacques de Baroncelli, Anne Valray, Léo Joannon, Maurice Cammage y Raoul Ploquin. Las novelas francesas, por lo general, son más ambiciosas en cuanto a extensión y calidad artística que las españolas.

actualidad, este género sirviera de incursión en el mundo de la prensa o de las letras y les abriera camino en su desarrollo profesional.

Por todo lo expuesto, queda demostrada la posibilidad de concebir la novelización de películas –incluso aquella de las primeras décadas del cine– como *constrained writing*, dado que supone un tipo de escritura sometida a una amplia variedad de restricciones o impedimentos que dificultan y modulan la práctica adaptadora de los autores. Desde luego, no necesariamente resulta una actividad escritural sencilla. Así lo atestiguaba Leonore Fleischer en una carta a Randall D. Larson, fechada el 3 de julio de 1991 y recogida por este en su estudio, en la que narra la experiencia que vivió en un pase privado de la película *Manhattan* (1979) de Woody Allen²⁶⁴. La escritora –muy conocida por sus novelizaciones filmicas– cuenta cómo cuando llegó la escena en que Diane Keaton afirma que es muy fácil escribir novelas cinematográficas, ella sabía que todos los presentes –pertenecientes al mundo editorial– iban a dirigir sus miradas hacia ella y reírse. Efectivamente, eso es exactamente lo que pasó. Sin embargo, Fleischer asegura que no resulta tan fácil, puesto que se trata de un género muy ceñido, que implica una gran variedad de mundos que los autores deben recrear de manera convincente. Larson recoge su testimonio:

«I once went to a small private screening of Woody Allen's *Manhattan* with people from the book business, all of whom I knew and who knew me,» recalls Leonore Fleischer, author of more than thirty-five recent movie novelizations. «In that film, there's a scene where Diane Keaton is sitting and pecking away at her typewriter, and tells Allen that it's a very easy job –a film novelization. I knew in my heart that, if I looked around the Little screening room, everybody would be staring at me and laughing and pointing. I looked, and everybody *was* staring at me and laughing and pointing. But novelizing isn't particularly easy, because of the time constraints on the novelizer, because of the many and varied worlds the novelizer is supposed to recreate convincingly» (*apud* Larson, 1995: 43).

²⁶⁴ Resulta curioso cómo esta película puede concebirse como excelente metáfora no solo de la novelización, sino del género como escritura restringida. El inicio del *film* se presenta como enormemente revelador al respecto: al conjunto de imágenes que van mostrando Manhattan de manera sucesiva, se superpone la voz en *off* del protagonista a modo de narración literaria de esas imágenes. Esto es, escuchamos al escritor «redactando» su novela, que tiene como tema precisamente la ciudad que los espectadores vamos viendo en pantalla, de manera que, en una vuelta metaficcional, la narración «literaria» de la voz en *off* supondría la novelización metafórica no solo de Manhattan como ciudad, sino de *Manhattan* como película. Los elementos constrictivos relatados por el «novelista» pasan por la mención a la literatura comercial y a su deseo expreso en este sentido –«I wanna sell some books here»– y a un público poco exigente, consumidor de literatura comercial, razón por la que reescribe algunas líneas para que no ofrezcan una lectura profunda. Pero lo más interesante es cómo nos va mostrando el proceso creativo del primer capítulo de la supuesta novela, que reelabora varias veces ensayando los posibles distintos modos de comenzarla, en virtud de las constricciones que guían sus objetivos literarios, en un ejercicio similar al evidenciado por Queneau en su famosa obra, a la que ya hemos aludido más arriba.

Como se puede apreciar, la autora se está refiriendo justamente a las constricciones –incluso usa el término– que fijan y coartan el género de la novelización.

3.2.3.2. *La novelización filmica: entre el anacronismo y la novedad*

Es innegable el desprestigio en el que ha estado envuelta esta corriente narrativa desde sus inicios, matiz presente en la declaración de Leonore Fleischer –citada al término del apartado anterior– y elemento que todos los estudiosos de este tipo de textos incluyen en sus trabajos para, a partir de ahí, poner en valor esta novelística, que tiene una importancia capital en diversos campos de estudio como el de la adaptación o aquellos que tratan cuestiones relacionadas con la intermedialidad o la transmedialidad, entre otros. En palabras del crítico que más ha trabajado en este campo:

La novellisation est en effet considérée comme un objet presque honteux de la culture de masse, là où le découpage technique, par exemple, est revêtu de tous les prestiges du label «art et essai». Elle obéit à des structures narratives simples et transparentes, n'utilisant l'image qu'au titre purement adventice d'illustration, là où de nombreux auteurs d'avant-garde ont essayé d'inventer des hybrides verbovisuels en écrivant à partir du cinéma. Elle conserve enfin, malgré des périodes de recul, une présence indéniable sur le marché du livre, là où les formes plus novatrices vont et surtout viennent sans pouvoir s'imposer durablement (Baetens, 2004: 239-240).

La novelización, entendida durante décadas como un «producto vergonzoso de la cultura de masas» no es solo verdaderamente representativo de esta, sino que nos ayuda a comprender la importancia que ha tenido lo visual desde la industrialización hasta el momento actual, en el que la cultura está fundamentalmente mediada por ese componente:

La culture contemporaine est une culture visuelle, plus exactement une culture marquée par le «tournant visuel»²⁶⁵, c'est-à-dire le passage d'une culture dominée par le modèle de l'écrit à une culture dominée par le modèle de l'image. Quelle que soit l'interprétation de ce phénomène, dont on est sans doute loin d'avoir compris toutes les implications, force est de reconnaître que les nouvelles façons de penser l'image s'efforcent souvent de dépasser les rapports dichotomiques entre les ordres du verbal et du visual (Baetens, 2004: 235).

La transición desde la preeminencia de lo escrito hacia la preponderancia de la imagen define en gran proporción la cultura contemporánea y, por ello, como críticos debemos profundizar en las complejas relaciones entre ambos elementos para superar defi-

²⁶⁵ El concepto se debe a W. J. T. Mitchell (1994: 16).

nitivamente las aproximaciones predominantemente binarias que tradicionalmente han marcado los estudios teóricos. Máxime, teniendo en cuenta que nos hallamos en una era culturalmente marcada por la «hibridación de la obra de arte» (Baetens, 2004: 236). En este contexto, la novelización puede ayudarnos a comprender este proceso de transformación de los hechos culturales, pues sus obras son productos híbridos icónico-textuales. Resultan, sin embargo, obras muy particulares puesto que se definen por su anacronismo. Nuevamente, la interpretación de Baetens resulta muy reveladora:

[...] la novellisation apparaît doublement comme un anachronisme à la fois novateur et «monstrueux». D'abord parce que cette pratique culturelle semble aller à contre-courant de la mutation visuelle qui frappe de nos jours toutes les formes de l'écrit. Ensuite parce que ce retour paradoxal de l'écrit semble se vivre sans aucune fausse honte, mais se revendiquer au contraire comme une sorte de revanche de l'écrit sur l'image. En paraphrasant une expression qui a fait fortune depuis une dizaine d'années («The empire writes back»²⁶⁶), on pourrait dire que l'essor de la novellisation est une des manières dont un système désormais dominé, celui de l'écrit, arrive à «contre-attaquer», à s'appropriier les outils du système dominant, celui de l'image, voire à s'en servir contre lui: «the text writes back...» (Baetens, 2004: 235-236).

Las novelizaciones, pues, manifiestan rasgos marcadamente novedosos pero a la vez anacrónicos, dado que navegan a contracorriente en la evolución del cambio hacia lo visual, en una suerte de «retorno paradójico» de lo escrito pero, curiosamente, la parte narrativa no pretende rivalizar con la imagen ni disminuir su potencia icónica²⁶⁷. Esta caracterización nos lleva, una vez más, a remarcar la complejidad que define el género:

Le genre offre en effet une belle occasion de vérifier sur un cas très précis, mais complexe et varié, ce qu'il en est du tournant visuel dans un domaine qui semble échapper à son emprise sans qu'il se réduise à n'être qu'une poche de résistance, une survivance du passé, un résidu anachronique en voie d'être absorbé par la visualité triomphante. [...] l'impact du visuel n'est pas forcément diminué par le retour apparent du régime verbal (la novellisation, en d'autres termes, est un bon exemple de la contamination indirecte d'un régime médiatique par un autre) (Baetens, 2004: 236).

Los diálogos que la imagen y el texto mantienen en las novelizaciones de películas, marcados por esta «contaminación indirecta» mencionada por el crítico belga, nos dan la medida de la siguiente interpretación teórica que sobre el género plantea este estudioso:

²⁶⁶ Se trata del título del libro de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (1989).

²⁶⁷ Las novelizaciones, simplemente, se sirven de las imágenes cinematográficas como componente de fuerte y sugestivo atractivo popular para los espectadores de todas las épocas.

la consideración de la novelización como ejemplo de antiadaptación²⁶⁸, antirremediación y antiliteratura. Estos tres ejes de análisis mostrarán las razones que llevan a Baetens a hablar de las novelizaciones como productos anacrónicos.

En primer lugar, «la plupart des novellisations sont en effet basées sur l'une ou l'autre forme de scénario, c'est-à-dire de pré-texte verbal, ce qui signifie entre autres que le problème de la "traduction" d'un système sémiotique en un autre se trouve systématiquement éludé» (Baetens, 2004: 237).

Esto es, de forma general, los novelizadores toman como base para sus versiones narrativas los propios guiones de las películas. Como ya hemos indicado, en los inicios del género, sin embargo, lo habitual es partir de los resúmenes argumentales proporcionados por las productoras. En cualquier caso, casi nunca son auténticas adaptaciones intermediales puesto que no se produce una transposición de un texto creado en un medio a otro elaborado en un medio diferente sino que, en realidad, se trata de una relación sencillamente intertextual, marcada por el paso de un texto escrito a una versión distinta creada en un medio igualmente textual²⁶⁹. Por ello, Baetens califica la novelización como «falsa adaptación» o, incluso, «antiadaptación»²⁷⁰, por lo que concluye al respecto:

Le fil rouge de toutes ces pratiques novellisatrices est sans conteste la volonté de réduire au maximum la tension entre médias et régimes discursifs. La novellisation

²⁶⁸ La interesante interpretación teórica de Baetens, en su consideración de la novelización como antiadaptación, es una nueva muestra del poliedrismo del género, que consideramos en este trabajo como un tipo particular de práctica adaptativa puesto que, al fin y al cabo, siempre efectúa la transposición de la historia de una obra en otra diferente. Si bien no siempre es estrictamente intermedial, pues es frecuente que las novelas se basen en los guiones cinematográficos o en las sinopsis de las películas, en lugar de en los propios filmes, siempre presenta una versión de las obras de referencia. Sin embargo, esto no invalida los presupuestos que categorizan el género como antiadaptativo, entre otras cosas, porque en ocasiones sí se toman como base las películas en sí mismas. Afirmar el crítico que la novelización es «une adaptation qui s'acharne à se nier comme telle et à nier les solutions de continuité que suppose inévitablement toute adaptation» (2004: 240), es decir, que forma parte del amplio campo de la adaptación, pero de manera peculiar, dado que se niega a sí misma como tal adaptación.

²⁶⁹ En relación a esta idea, afirma Van Parys que «from a literal viewpoint at least, novelization is in many cases not at all an intersemiotic process of translation or transmedialisation» (2011b) y Emma Bálint añade que se trata, por tanto, más bien de un proceso de «intramedial adaptation, as, for practical and commercial reasons, novelizations are usually based on the verbal screenplays» (2014). En puridad, las novelizaciones son textos intramediales pero complicados con la presencia ilusoria de la película por medio de las fotografías, las cuales se toman a veces como referencia para la elaboración del relato de manera que no sería del todo erróneo pensar que, indirectamente, se está adaptando la película contenida en los clichés.

²⁷⁰ Como proceso de adaptación, la novelización resulta muy diferente de las versiones cinematográficas. Lo explica con claridad Baetens, al afirmar que «les novellisations sont des adaptations très différentes des adaptations filmiques, non pas (ou pas seulement) en raison de leur caractère culturellement moins légitime, mais à cause de l'absence des deux traits qui constituent la condition sine qua non d'une véritable adaptation cinématographique. D'un côté, il manque aux novellisations l'intermédialité ou, plus correctement, la transmédialisation qui se trouve au cœur de tout projet d'adaptation d'un livre sous forme de projet cinématographique [...]» (2004: 237).

se veut moins *l'autre* que le *double* du film. Cette stratégie d'évitement du conflit en fait une anti-adaptation, c'est-à-dire une adaptation qui s'acharne à se nier comme telle et à nier les solutions de continuité que suppose inévitablement toute adaptation. Le régime imaginaire que se donne la novellisation est celui du *calque*, c'est-à-dire du transfert immédiat. Tout cela indique assez le poids, indirect mais considérable, du visuel, qui bâillonne implicitement les propriétés spécifiques du régime verbal (2004: 240).

Esto es, la práctica novelizadora implica una reducción de las tensiones que se pueden establecer entre los distintos medios y, con ello, la negación de la necesaria continuidad que suponen los procesos adaptativos. En tanto que reproducción, aunque sea como hemos indicado de la parte textual, acoge una notable influencia de la imagen sobre el régimen verbal. Estos dos elementos, siempre en realidad en conflicto, se relacionan de maneras complejas, no siempre dicotómicas, en el seno de la novelización. Por ello, estamos de acuerdo con Baetens en reclamar para el estudio del género, análisis de más amplias perspectivas que superen el tradicional enfoque binario que ha imperado en los estudios sobre la adaptación. En primer lugar, porque como indica este estudioso, «la vision binaire [...] est en effet ressentie de plus en plus comme un carcan inapte à rendre compte de la mobilité du phénomène comme pratique sociale et culturelle» (240). Y, en segundo lugar, porque «la vision binaire et téléologique des rapports entre objets médiatiques d'adaptation est balayée par le caractère essentiellement hybride de la culture visuelle contemporaine où non seulement les rapports entre avant et après se brouillent, mais où l'autonomie même de l'objet tend à l'évanescence» (241).

Es decir, que buena parte de los productos culturales de los que vivimos rodeados están constituidos por diferentes sistemas semióticos y elaborados en medios distintos, por lo que accedemos, de manera simultánea, a códigos diferentes dentro de un mismo objeto cultural. Ocurre en la actualidad igual que tenía lugar en la época en la que está centrada nuestra investigación: «Les caractéristiques supposées de la culture postmoderne prolongent plus qu'elles ne rompent celles de la culture de masse qui naît avec l'industrialisation. La révolution industrielle est en effet aussi une révolution culturelle, qui sape en profondeur la production comme la réception des biens culturels» (Baetens, 2004: 241). En ese momento se vive la «transformation de l'œuvre *d'art* en *marchandise* culturelle» aunque, como señala Baetens, esta «calificación moralizadora» impide el conocimiento profundo del impacto cultural de este cambio (241). No obstante, es sensato entender las novelas cinematográficas del primer tercio del siglo XX como representativas de ese proceso marcado por el predominio de una cultura mercantil y de mermada calidad artística.

Vistas las novelizaciones desde estos parámetros, tanto en sus inicios como en el momento presente, recalamos en el siguiente elemento que nos permite calificarlas como productos anacrónicos, esto es, su consideración como representantes de la antirremediación. En relación a ello y siguiendo con la interesante exposición de Baetens, podemos decir que estos textos híbridos se definen por la presencia capital de tres factores: la «novedad», la «serialidad» y la «adaptación».

En el contexto de la producción cultural masiva de carácter comercial, el mercado se halla en constante demanda por parte de un público hambriento de productos nuevos, que deben proveerse ininterrumpidamente y sobre los que debe buscarse la manera de rentabilizar los esfuerzos invertidos por parte de los focos de producción. Esa necesidad de novedad solo puede ser satisfecha con la provisión sucesiva y constante, para lo cual la serialidad resulta la solución. Consecuentemente, la adaptación cubre este espectro en el que se combinan la serialidad y la novedad o, más bien, la renovación de las historias ficcionales²⁷¹. En palabras del citado crítico:

Il faut introduire sans cesse de nouveaux objets culturels puisque le public, qui veut (ou *doit*) maintenant «consommer» pour meubler des loisirs radicalement coupés du temps de travail, est à la recherche de stimuli toujours renouvelés; les objets qui sont bien reçus par le public sont exploités de manière sérielle pour rentabiliser les investissements, et dans la mesure du possible ces objets sont élaborés dans divers médias. L'adaptation, de ce point de vue, représente la logique culminante de la nouveauté et de la sérialité combinées: c'est un produit neuf et sérialisé *en même temps*, et qu'il est permis de penser rentable pour cette double raison-là (2004: 241-242).

Esta necesidad constante de renovación de estímulos que demandan y a los que se somete a los públicos de la cultura de masas redundando en la idea del cambio continuo en el que esa misma cultura está inmersa. Por esta razón, un género tan identificador de esta producción cultural como es la novelización no puede interpretarse únicamente como un ejercicio de simple remediación, sino como constituyente de un contexto intermedial más amplio. Se escapa, así, de las consideraciones estrictamente binarias que han caracterizado al concepto de remediación, entendido como el paso de un medio a otro:

Pour comprendre et expliquer l'existence même, puis le succès (certes relatif mais durable) des novellisations, il importe d'abandonner l'approche binaire tradition-

²⁷¹ Hutcheon da impulso a esta idea al afirmar que la adaptación es «repetition but without replication, bringing together the confort of ritual and recognition with the delight of surprise and novelty. [...] it involves both memory and change, persistence and variation» (2006: 173).

nelle qui informe toujours la notion de remédiation, pour inscrire le genre dans un contexte culturel plus large. En effet, dans la culture de masse dont relève en gros la novellisation, l'essentiel n'est pas (seulement) de *remédier*, mais aussi et surtout de *maintenir un changement constant*, et ce à travers les trois opérations imbriquées de l'introduction du neuf, du passage à la série et de l'adaptation inter-médiatique. Quelles qu'en soient les faiblesses sur le plan de la remédiation (et nul doute qu'elles sont plus que réelles), le genre de la novellisation est un candidat on ne peut plus approprié à entrer dans la ronde de la culture de masse où il est toujours bon de se rappeler une des grandes intuitions d'Edgar Morin sur l'esprit du temps: dans une société qui bouge, l'essentiel n'est pas d'être en avance, mais d'être capable de suivre le mouvement²⁷². L'imprégnation du visuel est ici encore aussi forte qu'elle est indirecte: s'il est vrai que la novellisation ne cherche pas à rivaliser avec le film, son existence même participe de la dynamique de la culture de masse lancée ou accrue par l'importance des signes visuels (Baetens, 2004: 243).

La serialidad y la novedad, como recursos imprescindibles para la inclusión de la novelización en un entorno cultural y mediático más extenso, actúan en un proceso que no deja de resultar paradójico en tanto que efectúa la trayectoria contraria, es decir, retrógrada. Así lo considera Baetens: «Il n'est pas illogique de penser que le saut du film au roman est une bizarrerie historique, un mouvement rétrograde dans un contexte où en général les pas en arrière se pardonnent difficilement» (2004: 243). Con ello, observamos cómo la diversidad de este género –al mismo tiempo retrógrado y novedoso– vuelve a demostrarse una vez más. Podría destacarse, como lo hace el crítico belga, la «falsa novedad» intrínseca a estas novelas (242) y, sin embargo, la presencia en ellas de la imagen puede completar este dibujo teórico, puesto que nos lleva a ser conscientes de que suponen una vuelta atrás en el diálogo intertextual, por su retorno a lo escrito pero, simultáneamente, no se puede negar que la asociación de estos textos escritos con las imágenes de un arte novedoso como era el cine en los inicios de la novelización otorga al género un innegable carácter innovador. Sin duda, para los lectores de la época –e incluso para los actuales– el impacto de la imagen durante el proceso de lectura tendría un valor y un peso fundamentales²⁷³.

Del mismo modo que un rasgo definitorio de las novelizaciones es la concomitancia establecida entre el texto y la imagen, resultan de gran relevancia, a su vez, los nexos entre el texto y el peritexto que, en ocasiones, está constituido por las propias imágenes. Ese peritexto nos marca, asimismo, las conexiones con el texto de partida, es decir, con la

²⁷² Para saber más sobre las reflexiones de Edgar Morin al respecto, véase su obra *L'esprit du temps* (1962).

²⁷³ Baetens asegura que la influencia de la imagen en las novelizaciones es importante, pero indirecta (2004: 243).

película que se adapta. Como hemos indicado más arriba, se establecen así, en realidad, las relaciones con el guión de la película y no estrictamente con las imágenes filmicas, cuando lo que se adapta en realidad es el guión. Sin embargo, en muchas novelizaciones –como las que constituyen el objeto de estudio de este trabajo– en cierto sentido ese diálogo también se crea con la imagen, puesto que aunque no se adapte la película, las propias imágenes están físicamente presentes en los libros, es decir, partes de la película están en el libro. Las imágenes, como constata Baetens, refuerzan la filiación con los filmes de partida.

A este respecto, el crítico apunta con agudeza dos características fundamentales que acotan la compleja y rica idiosincrasia de las novelizaciones. La primera se centra en el texto y algunas de sus correspondencias con su contraparte icónica. A juicio del estudioso, las versiones novelescas de películas suelen presentar un estilo no visual cuando quizá, precisamente por su unión con las imágenes filmicas, podría hacernos esperar todo lo contrario. Se produce, desde este punto de vista, una censura de lo visual y la consecuente intensidad de la voz narrativa y la acentuación de la narración, que se alza con fuerza a través de la constante aparición de notas de carácter ideológico que introduce el novelizador y que no pertenecen al contenido de la películas adaptadas. Por otro lado, la segunda tiene que ver con la ocultación de la naturaleza ecfrástica de este tipo de textos lo que, en principio, parecería un modo consustancial al género o, al menos, una interesante oportunidad para ofrecer al lector unos vínculos más estrechos con el objeto que *a priori* concentra el mayor interés del público, la película (Baetens, 2004: 244)²⁷⁴.

En resumen, de nuevo nos vemos impelidos a atestiguar la condición variada y compleja de la novelización, en relación con estas últimas observaciones puesto que, si bien el peritexto hace claramente visible su conexión con las películas versionadas²⁷⁵, el texto trata casi siempre de esconderla. Sin embargo, a veces encontramos excepciones a esta regla general en algunas de las novelas cinematográficas publicadas en *Blanco y Negro*. En varias de ellas aparecen alusiones directas a las películas, a las escenas –gestos, movi-

²⁷⁴ Baetens resalta la diferencia entre las novelizaciones comerciales, que se ajustan a estos patrones, mientras que aquellas de carácter literario más elevado sí ponen en práctica métodos ecfrásticos. Se nos ocurre, como explicación, que en este segundo modelo narrativo importa menos el argumento de la película o el trasvase novelesco de la trama que se ve en la pantalla, que las implicaciones semióticas del hecho mismo de la adaptación y las consecuencias de la experimentación filmoliteraria y del diálogo entablado entre los códigos narrativo y cinematográfico.

²⁷⁵ A través del mantenimiento del propio título de la película, de la inclusión de los nombres de los actores, del director o de la productora, de la presencia de las propias fotografías que pertenecen directamente al filme, etc.

mientos de los actores, comentarios sobre los planos o encuadres— y a los actores mismos, incluso a las obras que a su vez sirvieron de inspiración para la película o los escritores que escribieron dichas obras²⁷⁶.

Como se ve, también este último análisis del fenómeno novelizador escapa a las trabazones impuestas por la metodología binaria que ha presidido los estudios sobre la adaptación, sobre lo que sagazmente concluye Baetens:

Ici encore, l'enjeu véritable de ces caractéristiques du genre ne peut être saisi qu'en dépassant le seul cadre binaire des rapports de dérivation entre film et livre. Il serait par exemple erroné de conclure que l'écriture anti-ekphrastique du texte novellisé trahit une «revanche» de la littérature sur le cinéma²⁷⁷. En effet, pareille interprétation ignore deux faits essentiels. D'abord que la réception d'une novellisation dépend moins du texte même que de son péritexte, qui lui s'inscrit sans état d'âme dans la catégorie de l'adaptation cinématographique. Quand bien même le lecteur garde une liberté certaine de faire une lecture différente de celle proposée par le péritexte, la lecture «ordinaire» d'une novellisation n'est pas du tout une lecture qui valorise la dimension littéraire ou esthétique de l'œuvre (2004: 244).

De esta apreciación podemos deducir que, de manera general, parece claro que en las novelizaciones el primer fundamento de atracción para los lectores es sin duda el peritexto y que, por ello, juega un papel clave. En determinados sentidos, incluso, adquiere una importancia mayor que la del propio texto por lo que en él nada puede fallar, es decir, la película, los actores, y las fotografías deben ser cuidadosamente seleccionados antes de proceder a la versión narrativa, mientras que la calidad del texto no es siempre necesaria y completamente exigible. Los consumidores de este tipo de productos muchas veces están más interesados en aquellos elementos que relacionan las novelas con las películas —y en las imágenes de las películas—, más que en la historia narrada por la versión literaria. Quizá por estas razones afirma Baetens que en las novelizaciones no tiene sentido hablar de «revancha» de lo escrito sobre lo visual, sino de «resistencia», porque si bien el texto escrito se esfuerza por seguir estando presente en obras tan dominadas por la imagen, no

²⁷⁶ En muchas ocasiones, en los relatos publicados en las revistas de cine, los primeros párrafos de las novelizaciones están dedicados a una breve presentación de la película o explicación de las condiciones en que tuvo lugar el rodaje o la redacción del guión, así como a pequeñas semblanzas y alabanzas de los actores, directores o autores del argumento. Incluso, se incluyen eslóganes como «con fotografías de la película» o «a partir de la película» o «argumento de la película». Esta parte de las novelizaciones adquiere un estilo muy similar al empleado en los reportajes periodísticos o las crónicas cinematográficas. Evidentemente, esto se hace más notable cuando no estamos ante novelas cinematográficas en sentido estricto, sino ante las sinopsis o resúmenes de los argumentos de las películas calificadas también, como sabemos, de novelas cinematográficas en la época.

²⁷⁷ El crítico constata que esta opinión impregna el libro de Alain et Odette Virmaux (1983).

termina nunca de imponerse y como él mismo recuerda, no pretende rivalizar con ella. Su explicación se completa con la siguiente reflexión:

A cela s'ajoute, et ce fait est plus important encore, que l'hypothèse de la revanche du texte sur le pré-texte cinématographique passe outre à l'observation devenue très banale que la littérature a perdu la position centrale qui a longtemps été la sienne dans le polysystème culturel. De nos jours, il est clair que ce centre est occupé par le cinéma et que l'idée même de revanche d'une forme culturelle réputée plus noble (en l'occurrence la littérature) sur une forme jugée plus roturière (en l'occurrence le cinéma) est, sinon une vue de l'esprit, du moins une conception complètement dépassée par l'évolution de la société moderne. Le point de départ de toute réflexion sur les rapports entre cinéma et littérature aujourd'hui devrait être au contraire que la séparation stricte des domaines s'est effritée dans la culture médiatique et que, de plus, les rapports de force internes ne jouent plus en faveur de la culture écrite. Il faut, autrement dit, raisonner en termes d'adaptation systématique (à l'origine n'est plus l'œuvre, mais la mise en rapport d'œuvres) au sein d'un système mobile où le pouvoir est désormais du côté de l'image (la *revanche* du livre sur le film risque de sonner assez creux dans un tel contexte). A la place de la *revanche*, il faut mettre l'idée de *résistance* (244-245).

A pesar de esta preponderancia del valor de la imagen —o de la parte cinematográfica presente en este tipo de novelas— sobre el de naturaleza verbal, queremos romper una lanza en favor del valor del texto en algunas modalidades en que adquiere gran relevancia. En primer lugar, en aquellas de calidad literaria y, en segundo término, en las novelas cinematográficas de principios de siglo XX que narran los argumentos del cine mudo. Aunque igualmente en estas dos variantes el factor primigenio de atracción es el cine, no es menos cierto que la parte textual cumple, sin embargo, funciones de gran importancia. En el primer caso, como aporte de profundización sobre la historia contada por el *film* o acerca de la personalidad y motivaciones de los personajes o como muestra de las dificultades y retos que se manifiestan al llevarse a cabo la transposición de una misma historia de un medio a otro y la expresión de los modos de mostrar lo mismo por medio de códigos diferentes. En el segundo, esto es, en novelizaciones como las publicadas en *Blanco y Negro*, además de para una extensión de las acciones del argumento y de los personajes, sirven como complemento explicativo a las películas, pues muchos espectadores no están aún acostumbrados al lenguaje cinematográfico, todavía poco perfeccionado en muchos de los primeros filmes versionados. Sea a causa de la dificultad de comprensión o por la necesidad de obtener una mayor información sobre las películas, lo cierto es que estos textos dan voz al cine carente de palabra hablada. A ello, se añade su papel como objeto recreador de un universo ficcional conocido y deseado —el de la película—, que actúa para algunos como recuerdo de los *films* vistos en las salas de cine y a los que no vuelven a

tener acceso, y, para otros, constituye el único medio de conocer esas películas, aunque sea de manera sustitutiva, por no haber cines en su localidad²⁷⁸.

Por lo expuesto, se aprecia claramente el interés que encierran las novelas cinematográficas en cuanto a las relaciones entre su texto y peritexto y, en especial, en lo relativo a una parte fundamental de este, la representada por las imágenes –casi siempre fotográficas– de las películas. Como ya hemos visto, estas ganan la partida:

La novellisation, avec sa coupure entre péritexte cinématographique et texte anti-ekphrastique, en fournit une belle illustration. Même quand l'écriture paraît se détourner du cinéma, comme il arrive dans le style du texte novellisé, l'imprégnation par la visualité est totale. Quoi qu'elle dise ou pense d'elle-même, la novellisation est, de ce point de vue, un cas typique d'*anti-littérature* (Baetens, 2004: 246).

Bajo este prisma se puede considerar, como así lo hace Baetens, que la novelización constituye un género «antiliterario». Como él mismo hace constar, «une telle situation où un média se trouve phagocyté par un autre n'est pas sans antécédent historique», como demuestra la convivencia entre la literatura y la fotografía en el siglo XIX:

La littérature emprunte ainsi à la photographie une nouvelle *scène d'énonciation* (l'auteur se considère de plus en plus comme une plaque photographique qui enregistre le réel), un nouveau *cadre de référence* (la manière dont la littérature découpe et sélectionne son matériau doit beaucoup aux techniques de cadrage photographique) et enfin un nouvel *interprétant* (l'interprétation de ce matériau se fait par rapport à un «texte» culturel plus large conçu en des termes plus nettement visuels). Or, ce qui était vrai de la photographie au XIX^e siècle, l'est sans doute plus encore du cinéma au XX^e siècle (2004: 246).

Es ya un lugar común la idea de que el cine ha aportado a la literatura una manera en cierto modo nueva y enriquecedora de mirar la realidad y convertirla en obra de arte y, además, las contaminaciones formales entre ambos modos de expresión siguen resultando enormemente fructíferas. Sin duda, la novelización ocupa un espacio preferente dentro del vasto ámbito de estas conexiones. En las páginas precedentes hemos mostrado algunos de los rasgos que convierten a la novelización en un género complejo y merecedor de estudios profundos y análisis que tomen en consideración su seriedad como objeto de investigación teórica y, como mostraremos más adelante, su interés también como

²⁷⁸ En palabras de Jeanne-Marie Clerc, estos textos permiten «au spectateur encore neuf devant ces images éphémères, de relire à loisir un film dont le défilement rapide ne lui avait pas permis de saisir parfois tous les détails signifiants», además de «porter le cinéma ou son équivalent imparfait au fond de campagnes reculées où l'image n'avait pas encore accès» (1993: 97).

producto de consumo social y cultural. Se hace evidente, en este punto, la pertinencia de la observación de Baetens que resume a la perfección algunas de las virtudes de esta novelística, que supone un verdadero «desafío» teórico:

La novellisation pose en effet un vrai défi à la théorie des médias, d'abord parce que le genre va tellement à contre-courant de ce que beaucoup de médiologues, de McLuhan à Debray ou à Bolter et Grusin, prennent pour le sens de l'histoire, ensuite parce que la curieuse imbrication des logiques verbale et visuelle se présente justement dans un genre qui se trouve à mille lieues du «figural» postmoderne. Structuralement, la novellisation est un «monstre», anachronique et novateur, cinématographique et anti-ekphrastique en même temps (2004: 246).

La detección de estos atributos que otorgan al género su variada idiosincrasia, esto es, su carácter a la vez anacrónico y novedoso, cinematográfico y antieckphrástico, permiten al investigador belga contemplarlo a la luz del interesante modelo propuesto por Gaudreault y Marion (2000) sobre el «segundo nacimiento» de un medio o género²⁷⁹, particularmente del cine. El resumen de Baetens sobre la tesis de estos autores resulta esclarecedor:

Ils l'ont baptisé «la seconde naissance» des médias, soit le moment où, après une période de latence ou une série de premiers balbutiements où le média n'est souvent pas reconnu comme tel, il se crée une forme «fixe», techniquement stable et institutionnellement reconnue, qui se maintient jusqu'à ce que d'autres innovations ou de nouveaux bouleversements en modifient, voire en suppriment la structure (2004: 247).

El medio en cuestión atraviesa la fase que se inicia tras su primer nacimiento condicionada por su naturaleza no específica, o lo que es lo mismo, no fijada todavía, por lo tanto heterogénea, y caracterizada además por un carácter híbrido. Seguidamente, tiene lugar la fase marcada por el segundo nacimiento, es decir, aquella institucional, de formas ya fijadas. Por su parte, el citado crítico se pregunta si este segundo nacimiento no podría entenderse como una primera muerte del medio, esto es, de «condena de su propia heterogeneidad», lo que consecuentemente supone la adquisición de una mayor especificidad:

La seconde naissance d'un média ou d'un genre pourrait donc tout aussi bien être évoquée comme le moment de sa première mort, c'est-à-dire le moment où le média ou le genre s'efforce de *museler ou de condamner sa propre hétérogénéité* (2004: 248).

²⁷⁹ Es útil la mención de Baetens (2004: 246-247) de los tres pilares sobre los que Stanley Cavell edifica su teoría sobre los medios. Es decir, para poder considerarlos como tal debe cumplirse la concurrencia de un soporte tecnológico, una clase de signos y un tipo de contenidos (Cavell, 1979).

A juicio de Baetens, esa primera muerte no supone la desaparición de la heterogeneidad, sino que esta vuelve manifestada de maneras distintas. Una de esas formas es la novelización, como explicaremos más adelante. Antes, es preciso comentar que, en el caso particular del cine, los dos nacimientos mediáticos, aceptados de manera mayoritaria por parte de la crítica, se manifiestan en dos períodos fácilmente reconocibles por sus rasgos técnicos y estéticos, cuya bisagra estaría situada en los años diez del siglo pasado, en que se produce el paso del llamado «cine de atracciones» al «cine narrativo». La relectura de Livio Belloï sobre ese momento de transición del cine nos ayuda, como bien ha intuido Baetens (2004: 247-248), a situar la novelización en este contexto de reflexión teórica y a percibir, una vez más, su complejidad como género. La interpretación de Belloï resulta muy interesante, pues llama la atención sobre las profundas y mezcladas relaciones entre las dos fases. Según él, en un plano temporal, el cine premoderno contiene ya muchos de los rasgos que son propios del cine narrativo, mientras que este sigue manteniendo algunos de los que caracterizan al de los primeros años. Por otro lado, en el plano de las imágenes, el investigador afirma que este no es ámbito exclusivo del cine de atracciones, sino que la «imagen-atracción» es el elemento dominante y que, a su vez, el llamado cine moderno no puede identificarse de manera plena con el cine narrativo, sino que lo que ocurre es que el componente narrativo es el que prevalece en él²⁸⁰.

Podemos considerar que la novelización se halla en una situación similar: «Toutes proportions gardées, la forme culturelle de la novellisation laisse affleurer des brouillages temporels et médiatiques comparables, qui rendent très problématique l'acceptation d'un modèle historique fondé sur la mutation globale, sans reste, des genres ou des médias» (Baetens, 2004: 248). Este crítico se da cuenta de que la novelización es un «artefacto no ortodoxo» que se ha esforzado en buscar su especificidad, pero que al mismo tiempo se resiste a encontrarla definitivamente porque a su vez la niega. Volvemos, nuevamente, a hablar de la lucha que en su seno se entabla entre lo visual y lo narrativo-textual y la búsqueda de la novedad que emprende sin ser un producto auténticamente novedoso:

La novellisation reste en effet, dans le contexte de cette théorie, un artefact peu orthodoxe, qui paraît chercher sa spécificité en fuyant justement ce qui pourrait le renforcer. Elle aspire au neuf tout en y renâclant. Elle cherche à innover mais sans rechercher l'inédit, que ce soit à hauteur des éléments médiatiques pris isolément ou sur le plan de leurs combinaisons possibles (247).

²⁸⁰ Para saber más sobre este aspecto, véase la obra de Belloï *Le regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps* (2002).

La novelización es, por tanto, un ejemplo de gran utilidad para hacernos conscientes de la continuidad de lo «impuro» una vez se ha producido el segundo nacimiento de un medio o un género. Su eficacia, en este aspecto, nos permite matizar esta teoría del «segundo nacimiento»:

En effet, la novellisation suggère que le passage de la première à la seconde naissance d'un média, c'est-à-dire le passage d'un état où le média n'est pas encore révélé à lui-même à l'état où il découvre et assume sa propre spécificité, nous empêche souvent de saisir la *persistance de l'impur*, du non-spécifique *jusque dans la phase «trionphante» du média*, où la part des scories est pourtant plus réelle et surtout plus pertinente, car utile et efficace (247).

Por eso, «la novellisation aide à nuancer un peu la théorie de la double naissance, son véritable intérêt réside sans doute ailleurs» (247), porque nos permite —como producto anacrónico que no avanza como sería esperable— entender que tras el paso que experimenta un medio —en este caso, el cine— de una fase a otra sigue existiendo lo impuro, lo no específico, lo heterogéneo, y que ello se materializa en productos de gran atractivo e interés y de gran fuerza creativa.

Así, las novelas cinematográficas se nos presentan como objetos «impuros», como «residuos» en el seno de la cultura filmoliteraria, y es justamente el componente narrativo-textual el que le concede su pertenencia a la categoría de residuo, en su intento de mantenerse frente a lo visual.

En el cine la transición a la segunda etapa viene perfilada por un cambio en sus modos de ejercitar la narratividad, es decir, se da un aumento en la sofisticación de la narración visual, mientras que en la novela cinematográfica nunca llega a darse verdaderamente el salto definitivo hacia la narratividad visual. En principio, ese sería el desarrollo lógico en el avance progresivo de un medio pero, como hemos indicado, la novelización es un género particular en tanto que se constituye como buen ejemplo de residuo cultural. El texto, por tanto, sigue batallando para mantener una presencia preeminente pero, por un lado, no pretende rivalizar con la imagen y, por otro, finalmente acaba siempre dominado por el aspecto icónico²⁸¹. Esta es, precisamente, la manera concreta en que se hace visible la naturaleza híbrida y residual de las novelizaciones, mediante un balance ambiguo y de complejas interrelaciones entre la imagen y lo escrito que denotan la heterogeneidad que las define.

²⁸¹ Es necesario señalar que si bien en casi todas las novelizaciones de películas, como recordábamos más arriba, el texto no suele evidenciar un estilo visual, el poder de la imagen que se asocia a la historia contada (las imágenes de las películas en que se basan) tiene mucha fuerza. Además, es preciso no olvidar que algunas de las imágenes de la película acompañan muchas veces al texto, sobre todo, en las novelas cinematográficas de principios de siglo, quizá con más profusión que en las actuales.

Para Baetens, esa heterogeneidad que se mantiene tras el segundo nacimiento de un medio o género presenta manifestaciones muy particulares y, algunas de ellas, son justamente las que afectan a las novelas cinematográficas:

[...] cette hétérogénéité n'en disparaîtra pas pour autant, mais son retour sera souvent malheureux: il prend alors la forme d'anachronismes, de nostalgies plus ou moins exotiques, de pratiques exogènes et parfois violemment rejetées comme vieillottes ou commerciales. C'est, me semble-t-il, le cas de la novellisation, qui montre pourtant à quel point il est difficile de penser ce genre d'anachronismes ou de retours en des termes purement téléologiques. La novellisation et, plus généralement, tout ce qui résiste à la pureté n'est pas synonyme de réaction, mais de vitalité (2004: 248).

Como afirma el crítico, las novelizaciones como ejemplo de cultura residual y anacrónica que buscan su especificidad disfrutan, igual que otros productos similares, de una gran vitalidad, lo que queda demostrado por el éxito de que han gozado desde los tiempos del cinematógrafo y a pesar de las modificaciones que han sufrido con el paso de las décadas y de la variedad de formatos y estilos en que se presentan al público. Así, «la présence créatrice de “résidus” est également une réalité médiatique ou générique incontestable et fructueuse» (Baetens, 2004: 248). Esto es justamente lo que estamos defendiendo en este trabajo, la complejidad y heterogeneidad que asume un género como las novelas cinematográficas y que nos lleva a ser conscientes de su enorme interés en tanto que producto de ocio y consumo y, también, como elemento clave para forzar una relectura de las teorías sobre los medios.

Por lo expuesto en los párrafos precedentes podría aventurarse que, en realidad, los medios y los géneros se mantienen en constante proceso de nacimiento, de reforma y de estabilización, de modificación y asentamiento. Así lo estiman Gaudreault y Marion quienes, como decíamos más arriba, años después de determinar los planteamientos originales de su modelo acerca del segundo nacimiento de los medios, reconsideran su opinión en este sentido. Establecen que la segunda fase de constitución del medio cinematográfico nunca está completa, que este sigue evolucionando de manera constante y que la tercera fase, en la que estamos inmersos hoy, se significa precisamente por la impronta del hibridismo y la índole intermedial del cine. Admiten, incluso, que ni siquiera se podría hablar de estas fases señaladas, sino que en el arte filmico se han producido a lo largo de su historia sucesivos nacimientos²⁸². Si aceptamos esta postura, tendríamos que afirmar

²⁸² En la revisión de su teoría, Gaudreault y Marion se cuestionan la existencia de un «tercer nacimiento» del cine en la era digital en su obra *La fin du cinéma?* (2013). Aquí, los investigadores ofrecen algunas claves para entender el proceso identitario por el que atraviesa este medio en la actualidad y proponen la hipótesis de la muerte del cine, o al menos del cine narrativo clásico, como expresión dominante del séptimo arte.

que el papel que juegan las prácticas de novelización de películas en este contexto varía ligeramente, aunque se mantiene en esencia, pues siguen siendo prueba inestimable de heterogeneidad mestiza y de subsistencia de lo impuro.

3.2.3.3. *Contribución de la novelización fílmica a los estudios de la adaptación cinematográfica: el denostado concepto de «fidelidad»*

A estas consideraciones teóricas relacionadas con los estudios sobre los medios y del cine como medio, sumamos la capacidad de la novelización para ofrecer nuevas perspectivas acerca de algunos de los ejes que han definido los estudios sobre la adaptación cinematográfica como, por ejemplo, el poderoso concepto de fidelidad. A ello apunta específicamente Thomas Van Parys cuando reclama el lugar que corresponde al género²⁸³ en dicho campo teórico:

Here I make a plea for more attention to novelisations, not to demand respectability for these novels per se (for bad writing is unfortunately the rule rather than the exception), but to show its significance and ubiquity as a cultural and literary practice. The novelisation is ideally suited to refine, modify, and perhaps subvert the typical pet peeves in film adaptation studies, such as the assumption of linearity or the notion of fidelity (2011b: s.p.).

El mismo crítico formula una apelación similar en otro de sus trabajos:

Until recently, the genre of novelization has been largely disregarded within the study of adaptation. Significantly, however, novelization reverses and makes us rethink many of the traditional assumptions that have long ruled the field, including the fidelity problem and the «book is better than the film» stance. Only during the last decade have those norms been uncovered and opposed effectively (2011a: 410).

Con Van Parys, queremos situar al género en el importante lugar que ocupa en la entretejida red teórica en torno a la adaptación cinematográfica²⁸⁴. Ello nos llevará a conocer y comprender en mayor profundidad un fenómeno tan variado, complejo y

²⁸³ Sus diferentes trabajos sobre la novelización de películas están centrados en una perspectiva contemporánea, pero sus reflexiones nos serán muy útiles para comprender en mayor grado los textos que estudiamos en este trabajo.

²⁸⁴ Sobre el desarrollo de este campo teórico informa Leitch: «Adaptation theory has remained tangential to the thrust of film study because it has never been undertaken with conviction and theoretical rigor» (2003: 149), afirmación que completa Van Parys al señalar que «originally, it consisted in the study of film adaptations, which grew out of a desire in the literature departments to include cinema in their curricula. Over the years it has evolved towards an overarching field concerned with intermediality and adaptation as a whole, in an attempt to emancipate itself as a fully-fledged discipline of its own» (2011a: 410). Y más adelante concluye: «In sum, adaptation studies has witnessed in the last decade an increasing institutionalization within academia. Although the field is particularly known for its praxis, adaptation theory is thus becoming more prolific than ever» (412).

fascinante como el de la novelización de películas, desde un prisma mucho menos explorado²⁸⁵.

Avanzando un poco más, es evidente que los trasvases entre cine y literatura –en su doble variante– no son el único camino en las relaciones entre las ficciones de los distintos medios, sino que existen múltiples interconexiones que exceden el campo de estas filiaciones, lo que en el terreno académico empieza a encontrar ya una notable respuesta. Así, se está ampliando cada vez más el campo de los estudios que tratan de escudriñar la variedad presente en el juego de conversaciones intermediales que se producen entre la literatura, la radio, los videojuegos, el cine o la televisión o, incluso, los parques temáticos. Dado que ocuparnos aquí de estas relaciones superaría los límites y objetivos de este trabajo, nos centraremos únicamente en ofrecer una sucinta panorámica de las aportaciones de diversos críticos que han reflexionado sobre la más común de esas relaciones transvasales, esto es, las que toman la dirección desde la literatura hacia el cine, para después aplicarlas aquí al hecho contrario.

Por tanto, la teoría sobre la adaptación cinematográfica²⁸⁶ nos servirá para apuntalar en este conjunto teórico el puesto que ocupa la traslación manifestada por las diversas prácticas novelizadoras de películas. Nos ayudaremos, pues, de este contexto investigador para comprender mejor el fenómeno de la novelización sobre todo en las manifestaciones que nos interesan en este trabajo, las versiones novelescas de películas del primer tercio del siglo XX. Para ello, ofreceremos un breve repaso por las principales propuestas sin la pretensión de ubicar aquí todo lo escrito al respecto, pues es ya ingente la producción bibliográfica sobre el tema. Ello nos permitirá ser todavía más conscientes de la importancia del género, no solo en la práctica artística, comercial y social, sino para hacernos cargo de su relevancia en las esferas teórica y académica, que no deben seguir ignorando el estudio de esta interesante aportación cultural.

El estudio de los trasvases adaptativos filmoliterarios ha estado focalizado, como venimos diciendo, en el escrutinio de las versiones fílmicas de obras literarias, particularmente de novelas y piezas teatrales. Esto es así porque se trata de la vertiente artística más

²⁸⁵ Lo primero que se hace patente cuando uno se acerca a la bibliografía existente sobre la adaptación cinematográfica es que en gran proporción está centrada en los trasvases de la literatura al cine y tan solo en contadas ocasiones en la variante contraria.

²⁸⁶ Para una clarificación del significado, implicaciones y alcance del marbete «adaptación», y para un conocimiento más profundo de algunas alternativas terminológicas –como «reescritura»–, véase Pérez Bowie (2010).

habitual y prolífica, que se inicia ya en los orígenes del cine y que tiene réplicas constantes a lo largo de la historia de la interrelación entre ambos medios:

La práctica de las adaptaciones de textos literarios al cine es tan antigua como el cine mismo o, más exactamente, como el momento en que el invento de los Lumière deja de ser una atracción de feria para convertirse en un medio de contar historias [...]. La historia del cine muestra que, cuando menos, se puede considerar que entre las obras maestras cinematográficas hay tantas películas basadas en textos literarios como en guiones originales (Sánchez Noriega, 2000: 45).

Sin embargo, ni siquiera la presencia de obras maestras entre las adaptaciones del séptimo arte ha salvado a la práctica adaptadora de una valoración artística tradicionalmente condicionada por la consideración del cine como actividad subsidiaria respecto de la literatura. Y ello ha sido así, tanto desde la perspectiva del público lector-espectador, como desde la de buena parte de la crítica que ha dedicado sus esfuerzos a la comprensión de la adaptación. Hoy en día, la idea de superioridad de la literatura sobre el cine está ya superada en este terreno teórico, aunque parece que no lo está todavía en el seno de las audiencias. Por ello, el primer elemento de análisis que se impone para demostrar esta idea es la noción de legitimidad.

Como introducción a esta cuestión específica, Sánchez Noriega aporta algunas razones por las cuales el cine ha tomado desde sus inicios prestadas las narraciones literarias para nutrirse. En primer lugar, por una mera «necesidad de historias», pues las industrias cinematográficas precisan de una gran cantidad de argumentos al año y, al fin y al cabo, «en la literatura se encuentra el gran patrimonio de relatos del que el cine puede abastecerse, sobre todo en épocas de mayor esterilidad creativa» (2000: 50). En segundo lugar, porque adaptar una obra literaria puede suponer, en buen número de ocasiones, una «garantía de éxito comercial», dado que si esta ha gozado de los favores del público resulta razonable pensar que una película basada en la misma historia vuelva a interesarle al permitirle revivir la experiencia y sensaciones que provocaron la novela u obra teatral (50). A esto, podría añadirse la muy probable curiosidad del público por conocer la manera en que se ha modificado una obra que ha disfrutado previamente en un formato distinto y la necesidad de saber si le proporcionará no solo una repetición de la experiencia, sino una nueva donde otras sensaciones se sumen a las ya experimentadas. A pesar de ello, como afirma Ríos Carratalá, «nunca hay garantía de éxito para una película basada en una obra que haya triunfado en librerías o escenarios» (*apud* Sánchez Noriega, 2000: 51). En

tercer lugar, muchas adaptaciones cinematográficas suponen un mayor y más rápido «acceso al conocimiento histórico»:

La literatura ha actuado, en ocasiones, como filtro para diversas fórmulas de cine histórico. Cuando se trata de narrar acontecimientos históricos, parece que resulta más eficaz buscar una obra literaria que condense el espíritu de la época y las vicisitudes de personajes significativos a través de una trama argumental que escribir un guion original basado en tratados históricos, que siempre tiene el riesgo del didactismo o dificultades para la comprensión de esa época (51).

Por otro lado, una nueva motivación se añade cuando el cine acude a la literatura para la «recreación de mitos y obras emblemáticas». Como bien percibe este crítico, «algunos cineastas se plantean las adaptaciones como retos artísticos ante obras literarias emblemáticas, en el sentido de que desean plasmar cinematográficamente su propia interpretación de obras hacia las que tienen una particular admiración» (51). El siguiente factor se halla en cierto modo vinculado a los ya mencionados, en el sentido de que la literatura puede ofrecer garantías a las versiones fílmicas, no por su precedente éxito comercial, sino por su capacidad para conceder a la obra cinematográfica «prestigio artístico y cultural». Este hecho se ha cumplido en todas las épocas, pero en la que resultó verdaderamente definitorio es sin duda en los comienzos del arte mudo, cuando todavía las sombras de la pantalla no habían adquirido definida y sólida categoría artística y lo lograron –entre otros medios– gracias a iniciativas como el Film d’Art en Francia, esto es, gracias a la producción de películas basadas en grandes obras literarias, interpretadas por los aclamados actores de la Comédie Française, guionizadas por diversos escritores consagrados y acompañadas por la música de grandes compositores²⁸⁷.

Parece evidente que, de varios de estos motivos, se desprende una consecuencia positiva y es que, gracias a sus versiones fílmicas, muchas obras literarias han podido ser conocidas del gran público, esto es, de muchos espectadores que de otra manera no habrían recalado en ellas. Por ello, el último punto esbozado por Sánchez Noriega se centra en la «labor divulgadora» que las pantallas han supuesto para la literatura²⁸⁸.

²⁸⁷ Para conocer otras iniciativas de corte similar, el lector puede servirse del resumen ofrecido por Sánchez Noriega (2000: 32).

²⁸⁸ El crítico cita, además, el caso de «algunas televisiones públicas –y de la BBC en particular–, cuyo prestigio a la hora de adaptar obras literarias emblemáticas es notable– las adaptaciones se plantean dentro de una política cultural destinada a dar a conocer al gran público el patrimonio literario del país» (Sánchez Noriega, 2000: 52).

Se trata, por tanto, de una relación que en principio parece verdaderamente fructífera. Si el cine gana por su aprovechamiento del material literario –como afirma Sánchez Noriega, «la historia del cine quedaría gravemente amputada si se suprimieran las adaptaciones» (50)–, la literatura también obtiene como hemos visto algunos beneficios o, al menos, no recibe perjuicios de significativa relevancia, al fin y al cabo, como hace mucho tiempo que agudamente precisó André Bazin en su conocido capítulo «Defensa de la adaptación»:

Es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Porque, por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el filme, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura²⁸⁹ (1990 [1966]: 113).

Aún así, amplias mayorías entre el público siguen estableciendo comparaciones entre las obras literarias y sus contrapartes filmicas en un interminable debate, donde la peor parte se la suele llevar el cine, pues insisten en la creencia de la superioridad de la literatura respecto de aquel. Pocas veces, como nota Sánchez Noriega, se piensa en el efecto contrario, en películas que han resultado obras maestras y están basadas en literatura de calidad muy inferior a estas. Quizá, la censura de las adaptaciones del celuloide y su consideración de inferioridad en relación con las obras literarias se deba a que

el error en el juicio comparativo entre película y obra literaria radica en aplicar un criterio exclusivamente literario al análisis de la película adaptada [...]. Y hay que rechazar ese juicio tanto en nombre de la literatura [...] como en el del cine: una película será más o menos valiosa independientemente del material que le ha servido de base (2000: 54).

No obstante, en amplios sectores del público permanece la convicción de preeminencia del texto literario sobre el filmico, convicción instaurada a su vez en los inicios de los estudios sobre la adaptación cinematográfica y continuada durante mucho tiempo por numerosos críticos²⁹⁰. Dada esta concepción de las adaptaciones cinematográficas como productos secundarios respecto de sus «originales» literarios, tanto en la mentalidad del

²⁸⁹ Zecchi recuerda la opinión de Bazin sobre este aspecto: «André Bazin había comentado que hasta las peores adaptaciones cinematográficas tienen un valor “indirecto”: aumentan las ventas de libros, por ejemplo, y ayudan a la comprensión del texto literario» (2012: 54).

²⁹⁰ Opiniones en esta dirección las podemos encontrar por ejemplo en pioneros del campo como Bluestone (1957) o Baldelli (1964).

público como en la de los primeros teóricos de la adaptación, la noción de fidelidad se instaló como el concepto clave de valoración de las versiones, puesto que se entendía como único medio de respeto al texto literario y única vía de trabajo para las películas basadas en obras literarias. Como veremos, no siempre se ha pensado así y justamente la apuesta por la «antifidelidad» ha resultado la alternativa para, de hecho, respetar lo más posible la fuente novelesca o teatral. La teoría ha reflejado esa inquietud que surge desde el principio y por eso durante mucho tiempo los análisis han estado tradicionalmente apoyados en la idea de fidelidad, bien sea por propuestas defensoras o bien por otras que tratan de desmentir esa postura pero que, al hacerlo, centran sus reflexiones precisamente sobre esta noción.

Así como los teóricos han tomado de forma mayoritaria este criterio como eje vertebrador de sus estudios, del mismo modo ha sido determinante –y sigue siéndolo– entre los lectores-espectadores. Sánchez Noriega se pregunta por las razones por las cuales resulta una casi obsesión para el público, que desestima muchas adaptaciones al sentirse defraudado por la versión de las obras literarias de partida. A su juicio, la respuesta reside en dos dictámenes fundamentales: «la novela es *más* que la película» y «la novela es *mejor* que la película» (2000: 54):

Respecto a la primera situación, la legitimidad de la adaptación viene dada, inicialmente, por la posibilidad del lector/espectador para reconocer en la película el texto literario de referencia en el nivel de la historia, es decir, en el conjunto de personajes y sucesos narrados (54).

Como este mismo estudioso afirma, dada la naturaleza esencialmente menos extensa de las películas con respecto a las novelas, parece evidente que el espectador siempre verá mermada la historia que pretende encontrar intacta en la nueva obra y, aunque la reducción es perfectamente lógica, no debería ser nunca tan extrema como para eliminar todo rastro de reconocimiento de la obra-fuente. Al menos, eso parece lo más legítimo, puesto que es muestra de respeto por el texto inicial. En cualquier caso, lo que está claro es que la fidelidad absoluta no puede lograrse en la traslación de una historia de un medio o lenguaje a otro diferente, esto es, la fidelidad entendida como literalidad resulta un imposible y en algunos casos, incluso, un absurdo:

[...] la fidelidad en cuanto literalidad no es un valor en sí cuando se trata de textos mediocres, susceptibles de ser mejorados en la adaptación, que son tomados por el cineasta como un borrador para la escritura del guion. O, en el otro extremo, la fidelidad tampoco es posible en obras maestras cuya densidad y complejidad narrativas hacen vana cualquier pretensión de una adaptación literal (como tampoco en

aquellas cuyo valor estético descansa básicamente en el estilo literario). En cualquier caso, la apuesta por ser fiel al texto literario nunca constituye una garantía de éxito, pues «la historia de las adaptaciones cinematográficas de novelas amorosas ofrece un elocuente muestrario de fidelidades estériles y de infidelidades –y aun traiciones– fecundas»²⁹¹ (Sánchez Noriega, 2000: 55).

En otros dos momentos de su análisis, este crítico ofrece sendas explicaciones que sirven de contrapuntos alternativos a la fidelidad, que legitiman el fenómeno de la adaptación fílmica. En primer lugar, se refiere a la concepción de la adaptación «como interpretación o lectura y se entiende que existe en el cineasta una legitimidad equivalente a la del lector de la obra literaria»²⁹² (54). Llegados a este punto, resulta del todo pertinente la mención de Sánchez Noriega a la concluyente afirmación de Saalbach cuando constata que «si concedemos libertad artística y el derecho de adaptación de temas literarios existentes al lector-autor, indudablemente no se los vamos a negar al lector-cineasta» (*apud* Sánchez Noriega, 2000: 54). Añade Saalbach seguidamente:

Si un texto literario previo puede servir de base para otro nuevo, ¿por qué no va a poder ser también el punto de partida de una película? Además no faltan ejemplos de buenas películas realizadas a partir de textos regulares o mediocres. Y una película bien hecha siempre le garantizará también cierto margen de libertad interpretativa al público. El director, los actores etc..., al actualizar los espacios vacíos del texto, no transforman en imágenes concretas todas las asociaciones relacionadas con su actuación y de esta forma incluso crean, a su vez, nuevos lugares de indeterminación [...].

Aparte de que la película, como ya se ha dicho, no corresponde al texto original, sino a una lectura que de él se ha hecho, las versiones cinematográficas tienen ciertas limitaciones en comparación con un texto literario (1994: 421-422).

Como se ve, las adaptaciones pueden ofrecer también al espectador elementos nuevos de información o interpretación ausentes en las obras de partida, dados los recursos narrativos y de otra índole de que disponen. Si bien, a la vez, se hallan en ellas limitaciones que, en principio, pueden hallarse menos presentes en el texto literario, como las que representan componentes como la duración –ya mencionada– y la participación interpretativa del espectador:

Resulta que filme y texto usan dos lenguajes fundamentalmente distintos: mientras que el del texto escrito es abstracto, el de la película es concreto. Y a pesar de que

²⁹¹ (Gimferrer, 1985: 63).

²⁹² Sánchez Noriega se refiere, en relación a esto, a la aportación de Saalbach (1994) sobre el lector que actúa, en realidad, como coautor de la obra literaria, siguiendo la estela del pensamiento de Umberto Eco (1981) [1979] sobre la lectura como interpretación o cooperación textual.

también en una película existen *gaps* y otros espacios vacíos, el obligado empleo del lenguaje concreto de la imagen limita decisivamente la participación potencial del receptor. La posibilidad de inmersión del lector, de su involucramiento en la lectura, la libertad de interpretación y de adaptación de lo leído a su propio horizonte vital es infinitamente mayor en la comunicación mediante el lenguaje abstracto del texto literario que la del espectador en el cine. En la lectura, al fin y al cabo, generamos una imagen en nuestra mente. Es nuestra esta imagen y es resultado directo de nuestra participación activa en la comunicación con el texto. En el cine, sin embargo, se nos ahorra tal trabajo; ya se nos ofrece una imagen concreta, que forzosamente tenemos que aceptar. Eludiendo así el esfuerzo mental —lo que, dicho sea de paso, también implica la elevada posibilidad de manipulación del espectador— la imagen hecha de la cinematografía no solo reduce enormemente nuestras posibilidades de conectar la nueva experiencia estética con nuestro horizonte vital, sino que resta a la vez mucha intensidad a la experiencia personal que cada acto de recepción artística supone²⁹³ (Saalbach, 1994: 422).

Recursos como la mayor duración que permite la obra literaria frente al filme o la fuerza de esta para evocar en la mente del lector imágenes reconfiguradas por él mismo, de manera libre, se hallan en la base de buena parte del rechazo que en gran medida generan las adaptaciones cinematográficas²⁹⁴. Saalbach aporta su visión al respecto:

²⁹³ Estamos de acuerdo con la exposición de Saalbach, excepto con la última afirmación. Por mucho que la obra literaria manifieste, *a priori*, una capacidad mayor de sugerencia abstracta que la película, ello no implica necesariamente que la «conexión de la experiencia estética con nuestro horizonte vital» sea obligadamente menor ni que la exposición cinematográfica, frente a la literaria, nos provoque una experiencia personal menos intensa. Ello dependerá, creemos, de la actitud y compromiso del consumidor con una u otra manifestación artística —o con ambas—, y de la capacidad de la obra concreta para generar sensaciones, emociones o ideas en nosotros. Si bien es cierto que las imágenes cinematográficas nos vienen ya dadas, como afirma el crítico, y los textos literarios nos permiten construir las nuestras propias, no es menos cierto que es posible conectar de una manera más profunda con un filme determinado como no lo haríamos con una novela u obra de teatro en particular. Serán fundamentales, por tanto, las virtudes de cada obra concreta para convertirse en un acicate más o menos sugestivo para nuestra recepción de los productos artísticos. Además, habríamos de traer de nuevo la distinción entre malas obras literarias y buenas películas, pues por mucho que aquellas estén construidas sobre la abstracción que conlleva el texto escrito, ello no garantiza la expansión del horizonte interpretativo e imaginativo del lector, como sí puede ser capaz de lograrlo un filme de calidad. Y, por último, tampoco podemos caer en la ingenuidad de pensar que los textos no nos ofrecen, aunque no en sentido estricto, imágenes «elaboradas» al dirigirnos con palabras en una u otra dirección. Esto se complementa con el hecho de que las imágenes cinematográficas, por mucho que seas las mismas para todos, no todos los espectadores las perciben e interpretan del mismo modo, ni sugieren a todos lo mismo. Es frecuente, por ejemplo, que la intención de un cineasta no sea captada o entendida por todos los espectadores o que quepan, incluso, múltiples visiones y opiniones sobre el resultado de unas determinadas decisiones y elecciones de este. Ello implica, como se puede deducir, que la participación del espectador de cine puede ser tan activa como la del lector de literatura.

²⁹⁴ Otras causas del rechazo están relacionadas, como hemos aludido previamente, con la concepción romántica acerca de la importancia de la originalidad. Afirma Zecchi que, según Stam, la relación desigual entre literatura y cine «se debe a tres prejuicios sobre los cuales se fundamenta nuestro sistema epistemológico: la iconofobia, la logofilia y el reconocimiento de la veteranía». Tras matizar y contradecir en parte esta apreciación, concluye que el «rechazo específico a la adaptación, rechazo que ocurre hasta dentro del mismo campo de los estudios de cine, no surgiría propiamente de una oposición entre texto escrito y texto visual, sino más bien entre un texto concebido como original frente a su “imitación”, en un contexto de oposición modernista —y elitista— a la mimesis» (2012: 42).

Ahora se explica el porqué de la frecuente frustración que sentimos al presenciar la versión cinematográfica de un texto que conocíamos con anterioridad. Es que la película nos sustrae gran parte de la libertad de asociar la experiencia estética con nuestra disposición individual, con el horizonte que nos han marcado nuestras experiencias personales previas, libertad que el texto leído antes nos había brindado. Y se explica también por qué no ocurre lo mismo cuando vemos primero la película y leemos el libro después, ya que en este orden de las experiencias estéticas la lectura amplía las perspectivas y el potencial de interpretaciones anteriormente ofrecidas en la filmación. Es decir, amplía el margen virtual de participación del receptor, en vez de reducirlo, y es que experimentamos como desagradable o frustrante precisamente la restricción de nuestra libertad, la ampliación de nuestras posibilidades de participación la solemos acoger de buena gana²⁹⁵ (1994: 422-423).

Con todo, esta posible explicación acerca de las causas que suscitan frecuentemente el rechazo de las adaptaciones de obras literarias no legitima a este público que censura las distintas visiones que se pueden ofrecer de una misma obra desde propuestas textuales y mediales diferentes, en tanto que, como mencionábamos más arriba, un cineasta tiene derecho a ofrecer una propuesta artística –intermedial o intramedial– basada en un texto anterior para componer una determinada lectura de la obra de partida. Por ello, afirma Saalbach:

Ahora, todo lo dicho no pretende, de ninguna forma, restarle importancia a la literatura filmada o quitarle la razón de ser. Cualquier lectura coherente de un texto literario es válida y posee el derecho de ser expuesta a recepción y discusión públicas. Hay que dejar bien claro, sin embargo, que la versión cinematográfica del texto es justamente eso: solo *una* posible lectura –concreta y personal– de entre todas aquellas que el texto autoriza, ni más ni menos. La película, por lo tanto, no puede –o no debería– sustituir nunca la lectura (y sí que lo está haciendo, y cada vez con más fuerza), porque si esto ocurriera nos privaríamos de parte importante de una pequeña libertad que nos corresponde (1994: 423).

Consideramos importante esta última aclaración, pues entendemos que el eclipse que el cine puede suponer para la literatura que toma como base desemboca en un empobrecimiento de la cultura de los espectadores. A todas luces, la posibilidad de disfrute de los dos objetos artísticos, del «original» y de la «versión» puede suponer, además de un doble placer al contemplar en modos distintos una misma trama ficcional, una fruición añadida consistente en la comparación entre ambas propuestas artísticas. Para el lector-espectador puede ser interesante y enriquecedor observar los distintos planteamientos que hacen ambas obras de los elementos que mantienen en común y, a la vez, disfrutar de las diferencias y de los aspectos que están tan solo en una o en otra y no son compartidos.

²⁹⁵ Mantenemos con respecto a esta explicación las mismas reservas manifestadas dos notas más arriba.

Por otra parte, está fuera de duda que entre el texto-base y la versión filmica median diferencias de códigos, lenguajes, posibilidades técnicas y procesos de creación divergentes que no lograrán jamás, por su propia naturaleza, la fidelidad que muchos aficionados reclaman, dado que, «en rigor, el propio hecho de la adaptación, las transformaciones precisas para contar una historia con otra forma expresiva, pone en cuestión el propio concepto de fidelidad» (Sánchez Noriega, 2000: 55).

Aparte de los puntos expuestos en los párrafos precedentes podríamos añadir dos nuevos modos que la adaptación encuentra para justificar su legitimidad. En relación al general convencimiento de que la literatura puede ofrecer más que el cine, se antepone la afirmación de Sánchez Noriega sobre la idea de que «la legitimidad de la adaptación viene dada, inicialmente, por la posibilidad del lector/espectador para reconocer en la película el texto literario de referencia en el nivel de la historia, es decir, en el conjunto de personajes y sucesos narrados» (54). Con el cumplimiento de este requisito la adaptación cinematográfica se despenaliza en buena parte frente a los espectadores reticentes, que esperan encontrar la novela, *su* novela, solamente transfigurada en las imágenes y sonidos que ellos esperan. A su vez, el segundo convencimiento señalado por el crítico, esto es, el que da por inapelable la sentencia de que «la novela es *mejor* que la película», queda desmontado con facilidad por la simple constatación de que se trata de obras creadas por medio de lenguajes y recursos distintos y ello no es suficiente razón para certificar la mejor calidad de la obra literaria adaptada frente a su versión filmica. Lo explica con claridad Sánchez Noriega:

Habría que señalar la incoherencia de establecer una comparación entre discursos heterogéneos; sin embargo, caben algunas precisiones que explican este hábito incoherente. En el fondo de todo el debate sobre la legitimidad de la traslación de textos literarios subyace la experiencia estética resultante. Una adaptación se percibirá como legítima siempre que el espectador común, el crítico o el especialista aprecien que la película tiene una densidad dramática o provoca una experiencia estética parangonables al original literario²⁹⁶ (2000: 56).

Como afirma este estudioso, buen número de las películas que adaptan obras literarias contarán con el beneplácito del público y de algunos críticos, si aquellas son competentes

²⁹⁶ Con esta afirmación, Sánchez Noriega abunda en la misma reflexión ya manifestada por Gimferrer: «[...] cuando se habla de obtener una equivalencia en el resultado estético respectivo –esto es, en última instancia, en el efecto producido en quien recibe la obra, ya como lector, ya como espectador filmico– nos estamos refiriendo, precisamente, al hecho de que una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios –la imagen– el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal –la palabra– produce la novela en el lector» (1985: 61).

a la hora de lograr en el espectador una experiencia y sensaciones estéticas, emocionales o incluso sociales, similares a las provocadas por el texto de partida, con independencia de la diferencia de códigos empleados. Por tanto, lo que permite la comparación entre el original y la versión es esa experiencia, no los propios lenguajes tomados de manera aislada. La adaptación que menor rechazo causará, siguiendo esta línea, será aquella que no solo recree la misma experiencia desprendida del disfrute de la obra literaria, sino la que suponga una lectura cercana a la que los lectores han efectuado sobre ella. Esto es,

[...] el resultado estético equivalente y la capacidad del autor cinematográfico para realizar, con su versión fílmica, la misma lectura que han hecho la mayoría de los lectores del texto literario²⁹⁷. Es decir, una adaptación no defraudará si, al margen de suprimir y/o transformar acciones y personajes, logra sintonizar con la interpretación estándar de los lectores de la obra de referencia y si el proceso de adaptación ha sido llevado a cabo manteniendo las cualidades cinematográficas del filme, es decir, si se ha realizado una película auténtica²⁹⁸(56).

Ello lleva a Sánchez Noriega a concluir que

[...] cuando se dice que la película es *peor* que la novela se hace referencia a ese desequilibrio estético; o, dicho de otro modo y solventando el hecho de que comparemos medios de expresión diferentes, el rechazo de la adaptación procede de que la película, comparada con otras películas, ocupa un lugar inferior en la jerarquía de calidad estética al que la novela ocupa en relación con otras novelas (56).

Estamos de acuerdo con él en que, ciertamente, en muchas ocasiones se valora una adaptación fílmica como inferior a la obra literaria de referencia por sus características intrínsecas como película. Sin embargo, seguimos creyendo que la mayor parte de las veces en que se efectúan afirmaciones en torno a esa valoración fílmica negativa tienen que ver con el mantenimiento del criterio de la fidelidad como eje comparativo entre el original y la versión.

Si trasladamos el debate de la fidelidad a la vertiente adaptativa contraria, la novelización, lo primero que debemos tener en cuenta es la formulación de Jan Baetens tratada aquí en páginas precedentes relativa al carácter «antiadaptativo» del género que se filtra,

²⁹⁷ La imposibilidad de lograr una lectura única y homogénea por parte de todos los receptores implica, creemos, una nueva razón de legitimidad de las adaptaciones.

²⁹⁸ Completa así su explicación: «Porque el rechazo de las malas adaptaciones ha de hacerse no por su infidelidad, sino por la escasa entidad artística de las películas o por la desproporción existente entre el nivel estético original y el de la adaptación; y ello se hará desde un juicio exclusivamente cinematográfico que valora el guión, la interpretación, la puesta en escena, la fotografía, la música, etc. Aunque, naturalmente, a la hora de ponderar el guión se tendrá en cuenta el texto literario y si no ha sido aprovechado debidamente o ha sido banalizado» (56).

de nuevo, en la primera diferencia entre la «cinematización»²⁹⁹ y la novelización, establecida por este mismo crítico:

Whereas the result of the filmic adaptation of a book can be anything, to the extent that some of these adaptations make such free use of their source material that the «original» becomes almost or totally unrecognizable, novelizations distinguish themselves, some counterexamples notwithstanding, as narrations which remain very close to the storyline of the novelized movie. The reason for this systematic convergence has nothing to do with the cultural respect due to the original (this would be absurd, since in many cases the films that are novelized have no canonical status, nor do they have the ambition to achieve this status). It has also not systematically to do with the legal constraints that limit the freedom of the novelizers (although many ghost-writers are given a very precise and detailed contract, which prevents them from letting go of the original storyline and characters) (Baetens, 2007: 233-234).

¿Cuál podría ser la razón, si como señala Baetens, ni el respeto al texto-fuente ni las restricciones contractuales son siempre determinantes para cumplir la tan mentada fidelidad al «original»? El teórico de la novelización lo explica más adelante:

The decisive criterion is, on the contrary, the fact that the commercial novelization is not obliged to do what even very commercial filmic adaptation cannot escape: the switching of one medium to another. When adapting a book into a movie, one cannot but transform words into images, even if the book has already a very graphic style, or seems to be conceived from the very beginning as a virtual screenplay. Yet when adapting a movie into a novel, such a shift is often avoided, since the material that is transformed is less the movie than the script, that is a text having the same semiotic features as the expected written output (234).

Como se desprende de esta descripción, el *modus operandi* del trasvase desde el cine a la literatura difiere notablemente en sus implicaciones intermediales de aquel que se opera en el sentido inverso y, en lo concerniente a la habitual noción de fidelidad en este otro contexto adaptativo, Baetens se manifiesta claramente una vez más:

It is the absence of this «semiotic gap» that explains why so many novelizations are so close to the movie, and even why it seems so difficult to do something else, while in the case of the filmic adaptation of a book, nothing seems so difficult as to remain faithful to the book, hence the very understandable, and, I think, legitimate valorization of the fidelity issue, which is not necessarily to be considered a symptom of the inferiority of «vulgar» cinematographic language to more prestigious literary language, but the expression of a challenge to which many artists are not indifferent. Since fidelity is, for good semiotic reasons, absolutely imposible, it

²⁹⁹ Numerosos estudiosos recurren a este término, perteneciente originariamente a la medicina, para referirse a la adaptación cinematográfica.

becomes very exciting to pursue such a diabolic endeavor. Whatever may be the concrete conclusions that novelizers and their readers draw from this situation, the fact is that novelization cannot be treated as simply the «other side» of filmic adaptation. In that sense, it should be possible to call it a form of anti-adaptation³⁰⁰ (2007: 234).

El juicio de Baetens sobre el elevado grado de fidelidad que habitualmente guardan las novelizaciones con respecto a sus filmes de referencia viene auspiciado por su concepción de estas como buenos ejemplos de antiadaptación o falsa adaptación, dado que normalmente parten desde el mismo código, el de los guiones³⁰¹, lo que permite una mayor similitud y linealidad entre la película de partida y la novela resultante. Además, aunque Baetens no considere las obligaciones contractuales a las que están sometidos los autores con las productoras, sí parece imponerse como una obligación que les lleva a alejarse poco del guión y las normas preestablecidas antes de la redacción.

Pocos son los estudiosos que se han ocupado, como venimos manteniendo en este trabajo, del análisis de la novelización y menos frecuente es, todavía, el estudio de las implicaciones que el concepto dominante en los estudios de la adaptación, la fidelidad, tiene en el seno de esta práctica. Además de Jan Baetens, como hemos visto en las referencias precedentes, otro crítico ha recalado en la reflexión en torno a esta noción en relación con la novelización, Thomas Van Parys, quien en un trabajo significativamente titulado «Against Fidelity: Contemporary Adaptation Studies and the Example of Novelisation» (2011a), expone un recorrido por las distintas aproximaciones teóricas que, en las últimas décadas, ofrecen perspectivas de examen distintas y alternativas a las representadas por el *Fidelity Criticism* heredado de la obra pionera de George Bluestone, *Novels into Film* (1957). En su texto, Van Parys asegura que «it is true that adaptation theory has largely demarcated its own domain by obsessing over the fidelity issue [...]» (2011a: 415), cuestión que está

³⁰⁰ En este razonamiento del crítico volvemos a encontrarnos con ideas básicas y fundamentales ya presentadas en este trabajo unas líneas más arriba, a saber, la reclamación sobre la no inferioridad del lenguaje cinematográfico frente al literario y el hecho incontestable de que la fidelidad de las adaptaciones filmoliterarias, en cualquiera de sus variantes, es imposible. Resulta interesante, asimismo, la constatación del valor que también otorga al asunto de la fidelidad, «comprensible» y «legítimo» según sus propias palabras. Si bien como críticos no otorgamos importancia a la fidelidad de las adaptaciones –aunque sí al respeto de estas por la obra de referencia–, entendemos que para los autores de las versiones pueda ser todavía una cuestión de fundamento, en tanto que reto como modo de acercamiento a la obra que desean adaptar. Con respecto al público, pensamos que tiene derecho a sentirse decepcionado por el tratamiento de las obras «originales» en relación a la fidelidad, pero siempre y cuando tenga presentes y sea consciente de todos los elementos que hemos ido desgranando en las páginas precedentes, con el fin de no llegar a valoraciones injustas.

³⁰¹ Esto es aplicable, sobre todo, a las novelizaciones comerciales y en menor medida a las auténticamente literarias, que marchan por otros derroteros.

cambiando en los últimos años dado que los críticos de la adaptación actualmente se ubican, más bien, en una línea de pensamiento de apreciaciones más amplias, no solo superando la noción de fidelidad, sino también abriendo el campo a otros medios diferentes del cine y la literatura e integrándolo en una discusión más amplia sobre los medios. En este sentido, opina Van Parys que «the interesting part about adaptation studies is exactly its potential to play a larger role in the medium debate and interartistic comparatism by means of analyses of specific cases» (416).

Por consiguiente, Van Parys incide en el hecho de que los estudios de la adaptación han estado tradicionalmente centrados en los diálogos filmoliterarios, es decir, en las diversas relaciones establecidas entre el cine y la literatura y, de modo particular, en los trasvases operados desde esta hasta aquel. Se hace eco, por tanto, de la necesidad de exploraciones teóricas más abarcadoras, que incluyan también otros medios, como aquellos de los que se ocupa Linda Hutcheon (2006) en su propuesta y del mérito, en este sentido, de las aportaciones de Baetens y de otros investigadores al otorgar a la novelización el estatus que merece en este contexto teórico y sus intentos de equiparlo en importancia a la cinematización de obras literarias:

[...] not only has adaptation studies predominantly centred on the literature/film paradigm, it has been severely limited to the one-sided direction of literature into film to boot. The supremacy of literature and cinema in adaptation theory has often been cited as one of the culprits that narrow down the field, and adaptation studies has rightly branched to other media and interdisciplinary territories, Hutcheon being one of its most influential explorers. Nonetheless, there is nothing wrong with an acknowledged preference to explore the relations between film and literature per se within the context of adaptation studies [...]. The binary approach, on the other hand, is especially problematic, in that it has not only left other media forms out of the equation, but it has also consolidated the traditional focus on film adaptation only. This has been effectively undermined by recent developments in the study of novelization, instigated by Jan Baetens [...] (2011a: 416-417).

Efectivamente no hay nada de malo en centrarse en las relaciones entre cine y literatura en el seno de la adaptación y, en realidad, es lo que hacemos aquí. El problema de que la crítica haya optado casi siempre por este enfoque binario es, como dice Van Parys, que no solo ha excluido a otros medios sino que además ha fortalecido el hecho de que el terreno de la adaptación haya estado copado casi exclusivamente por la cinematización y haya dejado al margen la novelización, inteligentemente atendida en los últimos años por investigadores como Baetens.

Del mismo modo que estos han contribuido a hacer avanzar los estudios sobre la adaptación en los sentidos mencionados, otros críticos se han esforzado en dejar atrás el

concepto de fidelidad³⁰², en tanto que este parte de dos modos concretos de entender las obras literaria y fílmica en su interrelación adaptativa, como certifica Van Parys:

The phenomenon of fidelity arose from two notions in particular: on the one hand, the status of literature as a more respectable art form than cinema, and, on the other hand, the misapprehension that there is such a thing as a stable original text which dominates every other possible incarnation. Of course, as Leitch observes, fidelity as a criterion only makes sense when the original text is considered more valuable than its adaptation, so that, when confronted with the prestigious voice of a film auteur like Alfred Hitchcock, even the most hardened defenders of fidelity will then «make the reverse assumptions» (Leitch, 2007: 6). This struggle for canonicity between the «original» and the adaptation, which I will elaborate below, should not be underestimated.

Tal y como se desprende de los juicios de Van Parys y Leitch y de aquellos presentes a lo largo de la argumentación que estamos exponiendo, la supremacía de la literatura sobre el cine y del texto original sobre el texto adaptado se halla en la base de la estabilidad y permanencia del principio de fidelidad en los estudios sobre la adaptación cinematográfica³⁰³. Noción, como decimos, fuertemente arraigada que se resiste a ceder su liderazgo en favor de otros derroteros teóricos³⁰⁴.

³⁰² Van Parys matiza las distintas aristas que unen el concepto: «What may help us to come to terms with the concept “fidelity” is the distinction between fidelity as goal (from the perspective of film production), fidelity as evaluation (from the perspective of reviews) and fidelity as comparison (from the perspective of adaptation studies)» (2011a: 423).

³⁰³ Como atestigua Van Parys, no resulta sencillo abandonar estos criterios fuertemente arraigados en la teoría: «The various efforts by adaptation theorists notwithstanding, the rigid conceptions seem to be deeply entrenched in the field. From the beginning, the legacy left by literary studies has underpinned a higher valorization of the original text over the adapted text, forcefully legitimising its hierarchical superiority within an academic context» (2011a: 417).

³⁰⁴ En los últimos años se han publicado todavía algunos trabajos que mantienen como eje de discusión precisamente el principio de fidelidad, como el volumen editado por Kranz y Mellerski en 2008 titulado *In/ Fidelity: Essays on Film Adaptation*. Sobre él, argumenta Van Parys: «This particular collection, for example, wants to reinstate the relational comparatism of adaptation studies with fidelity (together with the deviation from it) as its guideline. Basically the editors repeat the same criticism on Stam as their predecessors, but use it to continue the fidelity debate rather than turn the page, though they do so in a straightforward way, by forthrightly lining up proponents as well as opponents on a continuum, which moves from fidelity over infidelity to critique» (2011a: 419-420). En otro lugar, el crítico completa su valoración: «Despite both critical and institutional progress over the past decade, it appears that adaptation studies will never be rid of the fidelity debate. David L. Kranz and Nancy C. Mellerski’s collection, entitled *In/ Fidelity: Essays on Film Adaptation*, exemplifies why: after the theoretical evolution, fidelity adherents have adapted to the changing circumstances by positioning their approach as another alternative within the variety that can be found in adaptation theory and practice. And what reasonable critic will oppose healthy critical diversity? While in this way this volume of essays (which originates from the 2005 Literature/Film Association annual conference) intends to redeem fidelity criticism, it does not set out to undo the field’s progress, but in fact makes a plea for “a plurality of approaches” in adaptation studies, “rather than the infinity of perspectives promoted by relativistic post-structuralism or the reductive and evaluative approach represented by near-absolute fidelity criticism” (Kranz & Mellerski 2008: 5). However, although Kranz and Mellerski provide a terrific succinct enumeration of the main arguments against the fidelity approach, they neglect to give sufficient arguments why it should be reinstated» (2013: 148).

A great many adaptation theorists have attacked fidelity criticism in all possible ways, although they «routinely pursue» it once more «as soon as they have disavowed it» (Leitch, 2007: 20). Repeatedly, adaptation theorists feel obliged to debunk fidelity in their need to reform adaptation studies all over again, which J. D. Connor calls the «fidelity reflex» (Connor, 2007). In this way, the alleged fidelity debate becomes a hot topic predominantly on the marketplace of academic books. Hence, on the one hand, as Geraghty aptly puts it, it is «widely recognized that it is time to move on», and part of the recent wave in adaptation studies may testify to this (Geraghty, 2008: 1). On the other hand, though, it appears to be difficult to break free from the fidelity paradigm³⁰⁵ (Van Parys, 2011a: 419).

A la postura de estos investigadores podemos añadir el juicio emitido por Emma Bálint no solamente acerca de la fidelidad en la adaptación como campo general, sino de manera específica y taxativa sobre la novelización:

Fidelity, the most longstanding aspect of studying adaptations, however, with its comparative grading of faithfulness and hierarchical, bimodal approach is an oversimplified and obsolete approach for the study of novelizations (2014).

Por ello, como método para el examen de las novelizaciones propone emplear una perspectiva intermedial, en consonancia con la propuesta de Linda Hutcheon (2006), y la aplicación, además, de una traducción cultural, planteamiento sobre el que vuelve a incidir en la conclusión de su trabajo:

To study novelizations, fidelity criticism is absolutely detrimental, as the very purpose of novelizations is to provide additional information, and for the same reason, adaptation theories emphasizing intertextuality are only partly satisfactory. As a result, a more complex approach taking into consideration contemporary context and culture is necessary, which can not only shed light on intertextual and intermedial relations, but may also help critical theorists overcome the hierarchical and binary approaches burdening current theories of adaptation (2014).

Siguiendo en buena parte las directrices de estos estudiosos, en nuestro análisis de la novelización no nos detendremos en la exploración de la fidelidad en el ámbito de las novelas cinematográficas, puesto que no nos llevaría a conclusiones de gran calado dado que, como Bálint, creemos que en lo referente a las relaciones que estas mantienen con sus filmes de partida destacan, como puntos de interés, las implicaciones contextuales, económicas, culturales, sociales, de producción, de recepción, etc., que les afectan, más que aquellas pu-

³⁰⁵ Para saber más sobre los interesantes planteamientos críticos de los autores mencionados por Van Parys, véase Thomas Leitch (2003, 2007, 2008), J.D. Connor (2007) y Christine Geraghty (2008).

ramente intertextuales³⁰⁶. Por ello, si bien no vamos a descender al comentario comparativo entre nuestros textos y sus películas, en función de criterios vinculados al principio de la fidelidad, sí nos parece pertinente registrar un sintético esbozo al respecto del que podremos valernos para glosar las diferencias entre la novelización y la cinematización en este orden de cosas. Para ello, nuestro punto de partida serán las novelas cinematográficas que nos interesan para este trabajo, esto es, aquellas publicadas en *Blanco y Negro* entre 1919 y 1936, aunque lógicamente algunas apreciaciones podrán ser igualmente válidas para algunas novelizaciones contemporáneas a estas, aparecidas en otras revistas y colecciones de novela breve españolas, también para las novelizaciones filmicas francesas, estadounidenses y de otros países publicadas en el mismo período e, incluso, para diversas versiones novelescas de películas actuales.

Como hemos indicado en varias ocasiones, con frecuencia las novelizaciones son el resultado de la adaptación no de un filme *per se*, sino que son la versión del guion. Sin embargo, con respecto a las novelas cinematográficas que nos atañen, las circunstancias no son exactamente las mismas. Seguiríamos estando ante un caso de anti-adaptación o de falsa adaptación, en consonancia con la propuesta de Baetens, pues la mayoría de las novelizaciones se llevaron a cabo tomando como fuente los resúmenes argumentales suministrados por las casas productoras a la prensa, en este caso, a *Blanco y Negro*. Es decir, parten también de un código verbal, pero de un tipo de texto diferente. En varias novelas publicadas en este *magazine*, encontramos evidencias de este proceso de producción y creación. El ejemplo más contundente está representado por la novela «La verdad oculta»³⁰⁷, publicada el 4 de mayo de 1919, en la que el redactor desliza algunas informaciones que nos permiten deducir que el material con el que trabaja para la construcción de su relato es precisamente la sinopsis argumental elaborada en el departamento literario de la productora y no el propio guion de la película. Los dos comentarios del autor son, sin embargo, distintos. Al principio del texto, en el momento de presentación de la familia protagonista, esboza en rápidas pinceladas el rasgo predominante del carácter de los personajes principales o las intenciones que motivan sus actos, excepto sobre el señor Tyler:

³⁰⁶ Esto es, cuáles eran los procedimientos de producción, edición, de lectura, qué impacto tenían en la vida cultural de sus espectadores-lectores, la dependencia de la novela con respecto a la película en cuestiones de ventas o publicidad, etc., aspectos todos tratados en distintos apartados de este trabajo. Naturalmente, prestamos atención a determinadas dinámicas intertextuales que se establecen entre ambos productos, lo que comentaremos en el espacio dedicado a la comparación general entre las novelas y las películas adaptadas por los redactores de *Blanco y Negro*.

³⁰⁷ Firmada bajo el pseudónimo X de Y, narra el argumento de la película *Her better self* (1917), de Robert G. Vignola, de la compañía Famous Players. Protagonizada por Pauline Frederick, fue estrenada en Estados Unidos, el 21 de mayo de 1917.

Los Tyler tienen una hija llamada Aurora, a la que desean casar con el conde Bellot. Este conde estaba bastante arruinado, y era todo lo antipático que en las novelas, las comedias y las películas suelen ser los pretendientes impuestos a la fuerza por los padres.

La señora Tyler, al igual que otras muchas multimillonarias yanquis, pensó que a sus talegas debía añadir los blasones; y esto era lo que intentaba.

*El argumento nada dice*³⁰⁸ de cuál fue la actitud adoptada por el señor Tyler.

A nuestro juicio, la frase señalada en cursiva refuerza nuestra hipótesis sobre el proceso de redacción de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*, mediante el cual los redactores —miembros de la plantilla de la revista— reelaboraban las sinopsis argumentales redactadas por las casas de producción, trasladando a la novela toda la información allí contenida y completándola con deducciones, comentarios y juicios valorativos, incorporados sin mucha reflexión, desconociendo en casi todos los casos la propia película y sin ninguna preocupación por la fidelidad al filme, resultado seguramente esperado por los espectadores del momento. En la afirmación no falta, como se ve a continuación, el trazo irónico: «De este *silencio*³⁰⁹ no es arriesgado deducir que el Sr. Tyler estaba conforme con los planes de su mujer, lo cual nos extraña mucho, porque teníamos al señor Tyler en el mejor concepto».

De mayor envergadura probatoria, sin embargo, es la descripción —nuevamente irónica— que leemos unas líneas más adelante:

En casa de los Tyler se celebra una fiesta. *El argumento de la película dice*³¹⁰ que con esta fiesta se quiso solemnizar el *prometaje*³¹¹ de Aurora. El vocablo «prometaje» acaso sea absolutamente desconocido para el lector. Para nosotros también. Sin embargo, pertenece al léxico habitual de las películas extranjeras, que escriben sus rótulos en un castellano verdaderamente deleitable.

En esta fiesta, Aurora conoce a un joven médico, caritativo e inteligente, del que se enamora y con quien desea contraer matrimonio. El diálogo entablado entre ambos se presenta como otra muestra interesante a favor de nuestra valoración:

—Nuestra boda es imposible, Aurora. No podrías resistir ni una semana el género de vida que hayo yo.

—Ponedme a prueba —replicó sencillamente la joven.

Una muchacha cualquiera que no hubiese nacido en América del Norte hubiese argüido probablemente en aquella ocasión:

³⁰⁸ La cursiva es nuestra.

³⁰⁹ La cursiva es nuestra.

³¹⁰ La cursiva es nuestra.

³¹¹ La cursiva es del autor.

—Querido Keith, no hace falta que yo soporte la vida que llevas, ni es tampoco razonable que tú insistas en ella. Como mi padre es multimillonario, tú puedes abandonar tu negocio de curar enfermos pobres, por lo menos con ese carácter recalcitrante. Puedes hacer el bien con mayor amplitud, gracias a nuestra fortuna. ¿Qué necesidad hay de que yo intervenga en eso? Pagaremos una enfermera, veinte enfermeras, cincuenta enfermeras más, y ellas atenderán divinamente a tus pobres. Pero Aurora había nacido en Nueva York. Así, decidió desde aquel mismo día asistir a la clínica del doctor Keith y trabajar allí afanosamente.

Como vemos, el propio autor del relato fabula sobre la posible respuesta que una mujer distinta en carácter a Aurora podría haberle dado a Keith. Parece evidente que este juego de posibilidades narrativas no pudo aparecer en la película y que es obra exclusiva del redactor de la versión novelesca³¹².

Si bien esta es la tónica dominante en la elaboración de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*³¹³, en otras ocasiones —escasas— nos aventuramos a señalar que los autores de las versiones noveladas de las películas sí vieron de hecho los filmes, cuestión que se vislumbra a través de referencias mencionadas de soslayo, como ocurre en «El “Naulahka”» (6-7-1919):

La acción de esta película ocurre en la India misteriosa y lejana. *Las primeras escenas*³¹⁴, que vienen a constituir, por decirlo así, el prólogo de la acción, se desarrollan en el Colorado, en los llanos bañados de sol que se extienden cubiertos de nieve.

³¹² Desgraciadamente, no es posible la constatación definitiva de esta afirmación, dado que el visionado de esta película es imposible, pues está perdida. En dos novelas más, encontramos afirmaciones que podrían constituir evidencias añadidas sobre el proceso de redacción que estamos comentando, sin embargo, dada la polisemia del término «argumento» en la época, no queda claro si el autor está remitiendo a la sinopsis de la productora o a la simple trama del filme. En este sentido, leemos en «La olvidada de Dios» (*Blanco y Negro*, 15-6-1919): «Conocidos ya los personajes, describiremos a grandes trazos el argumento de esta interesante película, de extraordinaria belleza y de intensa emoción». Este estilo exagerado y laudatorio es propio de los textos destinados a publicitar las películas en la prensa, por lo que bien podría estar esta misma frase en la información aportada a la revista por el departamento de publicidad de la productora. El hecho de haber elegido precisamente el verbo *describir*, también puede ser indicativo de que esta novela se trate, sencillamente, de la reelaboración de la sinopsis. Igualmente ocurre con *referir* en «La prisión sin muros» (*Blanco y Negro*, 31-8-1919), donde se dice: «Esta doncella ha estado en un penal, y le ha sido recomendada por Norman Morris, uno de los personajes más interesantes de la película cuyo argumento estamos refiriendo». Este relato narra el argumento de la película *The Prison without Walls* (1917) de E. Mason Hopper de la filial Jesse L. Lasky, protagonizada por las estrellas Wallace Reid y Myrtle Stedman y estrenada el 15 de marzo de 1917.

³¹³ Este proceder se confirma por otra vía y es la de los estrenos de las películas adaptadas. Muchas de ellas se proyectaron en los cines madrileños con posterioridad a la publicación de las respectivas novelas, por lo que los redactores y colaboradores de *Blanco y Negro* no habían podido verlas, dado que, como decimos, esos estrenos en España no tuvieron lugar hasta varios años después de la aparición de la versión novelada.

³¹⁴ La cursiva es nuestra.

En aquellas regiones del lejano Oeste, poco exploradas aún, donde todavía el hombre no ha poblado sino pequeñas extensiones, *es donde por primera vez aparecen ante el espectador*³¹⁵ los protagonistas de la *film*.

Nuestra hipótesis de que la referencia a elementos específicamente cinematográficos y la mención directa a la experiencia de los espectadores en la sala de cine son fruto no de una simple manera de describir el argumento del filme, sino que tiene su base en la posibilidad de que el redactor, en esta ocasión, viera la película, se demuestra por que el hecho de que esta, junto a otras cuatro, *Terje Vigen* (1917), *The Woman God forgot* (1917), *Galaor* (1918) y *La dixième symphonie* (1918), fueron presentadas en el concurso cinematográfico que la Asociación de la Prensa organizó en el año 1919, del que formaron parte algunos miembros de la plantilla de *Blanco y Negro*, entre los que, intuimos, se encontraba el autor de buena parte de las novelizaciones del *magazine*³¹⁶. Las cinco novelas cinematográficas están firmadas con el pseudónimo de «X de I», y se publicaron unas semanas más tarde en la revista: la versión de *The Woman God forgot* apareció con el título de «La olvidada de Dios» (15-6-1919), la de *Terje Vigen*, se tituló «Érase un hombre» (22-6-1919), *Galaor* cambió también sustancialmente su título por el de «¡Justicia!» (29-6-1919), para *Le Naulahka* se optó por el mismo título «El “Naulahka”» (6-7-1919) y lo mismo con *La dixième symphonie*, «La décima sinfonía» (13-7-1919)³¹⁷.

³¹⁵ La cursiva es nuestra.

³¹⁶ El jurado lo compusieron Emilia Pardo Bazán, Miguel Moya, presidente de la Asociación de la Prensa, Torcuato Luca de Tena, director de *ABC* y *Blanco y Negro*, Mariano Benlliure, director general de Bellas Artes, Joaquín Abati, presidente de la Sociedad de Autores, Marceliano Santa María, representante de la Asociación de Escritores y Artistas, José Molina Candelero, presidente de la Sección de Fotografía del Círculo de Bellas Artes, Antonio Muñoz, Degrain, Julio Romero de Torres, Francisco Verdugo, José Blanco Coris, José María del Hoyo (*Dhoy*), Juan Pérez Zúñiga, Francisco J. Betegón y Alejandro Pérez Lugín. Las proyecciones, con público y con la asistencia de este jurado, tuvieron lugar los días 16 y 17 de mayo de 1919 en el Cine Ideal de Madrid. De este acontecimiento se hicieron eco varios periódicos como *El Sol*, *El Liberal*, *La Correspondencia de España*, *La Época*, *El Día*, *La Acción* y *El Fígaro*, en distintos días desde el 11 hasta el 27 de mayo.

³¹⁷ *The Woman God forgot* (1917), película de Cecil B. DeMille, propiedad de Artcraft Pictures, filial de Paramount, protagonizada por Gerladine Farrar, se estrenó en Norteamérica el 22 de octubre de 1917. *Terje Vigen* (1917), película sueca dirigida y protagonizada por Victor Sjöström, de la compañía Svenska Biografteatern AB, está basada en el poema de Ibsen del mismo nombre y fue estrenada el 29 de enero de ese mismo año. La cinta de la casa italiana Ambrosio Film, *Galaor* (1918), de Mario Restivo, tiene como protagonista a Alfredo Boccolini. No hemos podido localizar la fecha exacta del estreno. Por otra parte, *Le Naulahka* (1918), de George Fitzmaurice, pertenece a la compañía parisina Pathé Frères, con Antonio Moreno y Doralina (Dora Saunders) en los papeles protagónicos. El *film* es, a su vez, la adaptación de la novela de Kipling del mismo nombre, en la que colaboró con Wolcott Balestier. El título de la novela, presente también en sus adaptaciones es incorrecto, pues debería haberse escrito *Naulakha*. También de esta emblemática productora francesa es la película *La dixième symphonie* (1918), de Abel Gance, que se estrenó, al igual que el filme anterior, en el Omnia Pathé de París en noviembre de 1918.

Como es de suponer, el personal de *Blanco y Negro* no tuvo acceso a los guiones de las películas que versiona, sino que los redactores trabajaron con el tipo de material que estamos comentando³¹⁸. De lo que no tenemos confirmación es de si la revista suscribió con las productoras algún tipo de contrato para poder realizar estas versiones noveladas de las tramas de sus películas. Sospechamos que la respuesta pueda ser negativa, en tanto que, en primer lugar, probablemente ninguna de las partes consideraría estos textos como novelas propiamente dichas, como adaptaciones novelescas de los filmes, sino más bien como la mera narración de los argumentos de diversas películas y, en segundo lugar, por este procedimiento, estas recibían así una eficaz dosis de publicidad gratuita y la revista conseguía atraer a más lectores gracias al hechizo que a estos provoca el cine y cualquier producto relacionado con él. Aquí se presentaría una diferencia con respecto a las novelizaciones publicadas de manera más extensa y con un grado mayor de literaturización en las colecciones de novela breve. Sobre estas, recalca Díez Puertas que «el editor es la figura más importante porque el éxito de estas publicaciones se basa en su capacidad para conseguir los derechos de las películas de mayor aceptación»³¹⁹ (2001: 49).

De lo expuesto, deducimos que la libertad de acción de los autores de cinenovelas en las colecciones estaría seguramente más limitada que la de los redactores de *Blanco y Negro*, dado que en el primer caso mediaría un contrato con condiciones específicas. En el segundo caso, la comparación entre los textos y las películas adaptadas –aquellas que se conservan hoy– demuestra que los autores de las novelizaciones de la revista llevaron a cabo sus narraciones con suficiente independencia, solamente sujetos a la guía que supone la sinopsis argumental que siguen con fidelidad –a juzgar por el estilo esquemático, cuasi telegráfico de muchas de ellas, casi diríamos que las siguen punto por punto–, lo cual no impide la participación de los redactores por medio de opiniones o añadidos de información en el momento que les parece conveniente³²⁰.

En cualquier caso, como afirma Van Parys, la verdadera institucionalización de este género de adaptación y el control que con ella iría aparejado por parte de las productoras, no se produjo hasta después del año 1977, con las novelizaciones de *Star*

³¹⁸ De la última película mencionada, *La dixième symphonie*, se conserva el guión autógrafo de Abel Gance en la Cinémathèque Française. Tras su examen, concluimos que efectivamente el redactor de la novelización de *Blanco y Negro* no tuvo acceso a este documento o a una copia del mismo. Véase la figura A49 del Apéndice.

³¹⁹ También cabe la posibilidad de que, para el caso específico de las novelizaciones de *Blanco y Negro*, las productoras no estuvieran al tanto de estas adaptaciones o de que no las consideraran como tal.

³²⁰ No disponemos de esos materiales de partida, pero la lectura de las novelas, unida al visionado y comparación con las películas nos permite describir con bastante seguridad este proceso de trabajo.

*Wars*³²¹, momento a partir del cual las restricciones para los autores se imponen como mucho más estrictas: «The film novelization, though, should be framed within the institutionalization of the industrial novelization after *Star Wars* (1977), which imposes strict constraints on the novelizer by the filmmakers turned copyright owners» (2011a: 425). Por ello, no creemos que cuando los editores españoles de colecciones de novela corta firmaban contratos de cesión de derechos para sus novelizaciones filmicas, se vieran sometidos a condiciones muy restrictivas.

Queda, por tanto, aclarado el proceso adaptador en el caso de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*, que muestra a las claras las relaciones a las que aludíamos unos párrafos más arriba entre las «fuentes» filmicas –las sinopsis argumentales elaboradas por las productoras– y los relatos novelados resultantes. Partiendo de este proceso, podremos aclarar algunos puntos relacionados con la fidelidad que guardan a las películas cuyas historias trasladan.

En primer lugar, habría que indicar que buena parte de la personalidad, intenciones y deseos de los personajes, así como las dinámicas propias de la trama y relaciones que se establecen entre ellos, se mantienen intactas en los relatos, puesto que, primero, la mayor parte de las películas no aportan gran complejidad en estos aspectos y, segundo, estos datos suelen aparecer en las sinopsis y los redactores los trasladan a las novelas sin menguas y sin apenas modificaciones. A la información contenida en los resúmenes argumentales, los autores añaden otras de su cosecha, así como deslizan opiniones y comentarios o explicaciones, a veces no solamente sobre los personajes o los lugares en los que se ambienta la historia, sino también sobre la propia película³²².

³²¹ La primera adaptación novelesca de *Star Wars* se publicó a finales de 1976, –unos meses antes del estreno de la primera película de la saga, que tuvo lugar el 25 de mayo de 1977–, con el título de *Star Wars: From the Adventures of Luke Skywalker* –aunque posteriormente se reeditó con títulos diferentes– y firmada por George Lucas, pero escrita en realidad por el conocido novelizador de películas Alan Dean Foster. Este es, también, autor de novelizaciones sobre *Star Trek*, *Alien* y *Terminator*, entre otras. Puede leerse la entrevista que hace a este autor Randall D. Larson, en «A Movie Novelizer Speaks: Alan Dean Foster Interviewed» (1994).

³²² Por ejemplo, «Los intereses creados» (*Blanco y Negro*, 19-1-1919) se inicia precisamente con una breve explicación sobre las diferencias entre la película y la obra teatral de referencia y da paso, sin brusquedad, a la propia narración del argumento. Es frecuente, por tanto, que los autores incorporen sus propias opiniones en los textos, a veces, de manera que no podemos saber si se trata verdaderamente de su opinión o de si los juicios de valor presentes en los textos estaban ya en las sinopsis. Sin embargo, en algunos casos, se hace evidente que el dictamen pertenece al redactor, como ocurre en «La novia del azul» (*Blanco y Negro*, 18-9-1932) donde, en un momento dado de la narración, el anónimo autor hace una pausa y escribe entre paréntesis: «Es maravilloso cómo se justifican –cómo no se justifican, mejor dicho– los mayores absurdos en las películas. Speed Condon, después de causar por una imprudencia la muerte de su amigo Eddie, se dedica a recorrer pueblos en busca de trabajo, mientras Alec hace lo mismo, a través de los Estados Unidos, para encontrarlo. Esto, naturalmente, requiere un tiempo, que pasa lentamente para el protagonista. Y cuando ya está a punto de regenerarse, cuando entre Ruth y Alec hacen nuevamente que vuelva para él la esperanza, la ilusión de una nueva vida, que aún puede ser bella para él, solo entonces llega la noticia de la muerte de Eddie a casa de su madre, donde “casualmente” –el mundo es un pañuelo– vive después de recorrer

En definitiva, no hay pérdida de información, como sí suele ocurrir en el proceso adaptador contrario y, al seguir de manera muy descriptiva las pautas establecidas por los resúmenes de las productoras, el resultado es un producto que prácticamente no se aleja de lo que al final muestran las películas, pues comparte todas sus premisas fundamentales³²³. Una vez más, las novelas cinematográficas, se revelan como objetos culturales de idiosincrasia muy particular, puesto que resultan ciertamente fieles a las películas que novelizan pero no por un procedimiento directo, puesto que no son la adaptación de las imágenes en sí mismas, sino de las sinopsis argumentales. Es decir, es justamente la descripción fiel de esos resúmenes el factor responsable de que las novelas se conviertan en réplicas bastante exactas de los filmes, dado que los resúmenes recogen con gran literalidad lo que cuentan las películas y esto se traspasa, sin apenas modificación, a las novelas. Incluso en los casos, citados más arriba, en que el autor intenta describir una escena que ha visto en la pantalla, sigue ateniéndose a la sinopsis, por lo que el resultado de ese relato en particular sigue haciendo gala de una gran fidelidad. Podríamos arriesgarnos, incluso, a afirmar que desde esta perspectiva estos textos resultan falsamente ecfrásticos, pues sin serlo, acaban creando una sensación similar, dado que parten de unos textos que en ciertos momentos pueden comportarse como ecfrásticos, las sinopsis argumentales.

La pregunta que se nos plantea en este momento es, ¿qué tipo de sensaciones experimentaban los lectores-espectadores de la época cuando tenían entre manos una novela cinematográfica? ¿Buscarían en ellas una reproducción en palabras de las historias que habían visto en la pantalla? Múltiples son los posibles usos que de ellas hicieron, —de los que hablaremos con profusión más adelante—, pero para el cumplimiento de uno de ellos la fidelidad resulta crucial³²⁴: bien para revivir, en el mayor grado alcanzable, la película vista en el cine, dado que con posterioridad no tenían nuevamente acceso a ella, o bien para poder tener el contacto más cercano posible con las películas, en lugares donde no

medio mundo, el asesino de su hijo. Admiremos la lentitud con que en Norteamérica, país perfectamente organizado, llegan las noticias desagradables. Para no estropear el argumento de una película». Se trata de la narración de la producción de la Paramount *Sky bride* (1932) de Stephen Roberts, estrenada en 29 de abril de 1932.

³²³ Estamos hablando, en todo momento, solamente de las novelizaciones filmicas publicadas por *Blanco y Negro*, de carácter muy sencillo y prurito comercial, los procesos y resultados y, con ello, la importancia de la fidelidad a las películas, será diferente en aquellas de intenciones literarias y de calidad artística, tanto de la época como posteriores.

³²⁴ Queremos detenernos en estos detalles porque, para este tipo de adaptaciones, la fidelidad puede ser asunto fundamental y, aunque esta perspectiva está superada en los estudios sobre la adaptación, no podemos dejar de dedicar a esta cuestión unas líneas.

hay salas de proyección y para personas que no pueden ir al cine³²⁵. En las primeras líneas de la novela «El picador» (*Blanco y Negro*, 13-11-1932), el mismo redactor tiene en cuenta esta situación, antes de presentar el relato, que en esta ocasión no es original, sino una traducción de la novelización que Jean Valmont firma para la revista francesa *Comœdia*³²⁶:

Jean Valmont publica en *Comœdia* el argumento de una película de costumbres españolas estrenada recientemente en París. Como suponemos –y lamentamos, ¡sería tan divertido!– que *El picador* no llegará hasta nuestras pantallas, publicamos, literalmente traducido, el artículo³²⁷ del crítico francés, de incalculable valor para los coleccionistas de españoladas.

Por estas razones, los lectores de novelas cinematográficas de principios de siglo XX probablemente buscaban, con mayor necesidad que los lectores actuales de novelizaciones, experimentar con la lectura impresiones semejantes a las percibidas en el visionado. De modo similar a lo que muchos espectadores esperan cuando se hallan frente a la adaptación cinematográfica de una obra literaria de la que son aficionados, aquellos confiaban en vivir una experiencia estética –o emocional– similar, esto es, las cinenovelas debían conseguir un resultado próximo al que producían las películas. Bien podemos imaginar que cuando este requisito no se materializaba podría aparecer el desencanto. Nos inclinamos a pensar que los juicios comparativos entre las películas-fuente y sus adaptaciones novelescas tan frecuentes en la actualidad tendrían un peso considerablemente menor en aquel momento porque, aunque estas novelizaciones comerciales exhibieran una menor calidad que los filmes, seguían ofreciéndoles diversas fruiciones difícilmente sustituibles.

La fidelidad –como «ilusión referencial»³²⁸– de que hacen gala estos productos garantiza, en buena proporción, la que es quizá la única manera de *atesorar la peli-*

³²⁵ Las fotografías y reportajes de las revistas serían otro medio de contacto con el mundo del celuloide para aquellos que no pudieran acudir a la salas de cine pero, presumiblemente, las novelas cinematográficas tendrían efectos más poderosos sobre los lectores, puesto que con las revistas les llegarían, más bien, las cuestiones del mundo del *star system*, pero no tanto las historias mismas, es decir, la propia ficción, aunque sea de esta manera sucedánea, lo que ayudaría a proveerles de la sensación de que casi han visto la película.

³²⁶ Numerosas novelas cinematográficas publicadas en *Blanco y Negro* en los años treinta son traducciones de novelizaciones aparecidas en revistas francesas, que están siempre firmadas normalmente por periodistas cinematográficos. En las décadas anteriores, el *magazine* español no había recurrido en ninguna ocasión a este procedimiento.

³²⁷ Utiliza el término artículo porque la novelización de Valmont, además del argumento novelado introduce, al principio y al final, párrafos destinados al comentario de la película y de los intérpretes.

³²⁸ Es el término, muy elocuente, que utiliza Étienne Garcin en su trabajo «L'industrie du ciné-roman» (2000).

cula, experiencia enriquecida, además, por la frecuente inclusión de fotografías de explotación de la película, que ayudaban al lector a recrear en su mente las escenas exhibidas en la proyección. Es verdad, sin embargo, que el impacto recibido en la sala de cine al ver las imágenes y, sobre todo, a los actores, en gran tamaño, con la fuerza de sus miradas y gestos, siempre sería mayor que el percibido a través de los clichés reproducidos en las novelas, pero no es menos cierto que tendrían un gran efecto sustitutivo.

Otra de las funciones primordiales de este tipo de textos, fundamentalmente en los primeros años del arte mudo, tiene que ver con las dificultades que para muchos espectadores, todavía no acostumbrados a la narrativa cinematográfica, encontraban para comprender totalmente las historias contadas en la pantalla. Funcionaban, por tanto, como relatos orientativos para desentrañar todos los significados de la trama, de la psicología y motivaciones de los personajes o de algunas situaciones que no quedaban claras en los filmes. Ben Singer, en alusión a las novelizaciones comerciales norteamericanas *–movie tie-ins–* de principios del siglo XX, argumenta que precisamente esta función caracterizadora pudo ser una de las causas del declive de estos textos en los años veinte:

It is possible that another factor played at least some role in the decline in tie-ins, both in newspapers and fan magazines, in the late 'teens. Maybe tie-ins simply weren't needed any more. As the classical Hollywood style developed, and film-makers gained a better command of its codes of filmic narration (and a better understanding of its limitations), perhaps tie-ins were no longer needed as narrative guides. As movies became more intelligible (and longer), film-makers and spectators might have had less need of ancillary texts to elucidate subtleties of plot, motivation and psychology (1993: 495).

Pero hasta que el nuevo espectáculo no alcanzó el grado suficiente de institucionalización técnico-narrativa siguieron siendo útiles en este sentido:

But in the period during which film makers were still struggling to internalize the conventions of Classical narration and were still constrained by the brevity of two reels, filmmakers and spectators alike might indeed have relied on tie-ins to compensate for the limitations of cinematic storytelling (495).

En España, contrariamente al ejemplo estadounidense, el auge de las novelizaciones filmicas tiene lugar sobre todo en la década de los veinte, con el desarrollo de numerosas y prolíficas colecciones de novela breve de tema cinematográfico, que complementan la publicación de novelas cinematográficas en la prensa. No podemos olvidar

que, si bien en esta década los directores ya dominan el lenguaje cinematográfico y los espectadores ya están acostumbrados a él, todavía son muchos los que no veían cine de manera frecuente y que, además, en España se seguían proyectando en estos años películas americanas de la década anterior, todavía de lenguaje no tan sofisticado, por lo que estos relatos se mantenían en el cumplimiento de esta misión explicativa. Y, como es lógico, las novelas debían ajustarse lo más posible al contenido fílmico para ejecutar este cometido con eficacia. Mahlkecht tiene en consideración este rasgo de las que él denomina «ficcionalizaciones» de películas y apunta uno más, también de importancia:

While fan magazines may have helped to make a film's narrative more intelligible, this was not their only –and certainly not their primary– function. They were also intended to serve as a guide for audiences, helping them to decide which film to watch (2011: 110)³²⁹.

Esta afirmación sobre las *movie fan magazines* y las novelizaciones que en ellas se publican se puede hacer extensible a todas las novelas cinematográficas, también a las publicadas en formato libro, exceptuando quizá las de carácter puramente literario. Y es que, la necesidad de reproducir con la máxima exactitud y cercanía la historia, el estilo y el espíritu³³⁰ de la película adquiere una justificación añadida si pensamos en el que puede considerarse, quizá, uno de los rasgos más definitorios de las novelizaciones cinematográficas, su innegable propiedad comercial y publicitaria. En relación a ello, algunos investigadores opinan que es justamente este, el factor industrial, el motor de inicio de la mayoría de estos textos y no tanto la simple necesidad de contar historias: «The retelling of the film story is far from the only feature of a novelisation, and considering that promotion is its *raison d'être* it is perhaps not even its main feature» (Van Parys, 2011b).

Es evidente que, bajo este prisma, las novelizaciones deben exhibir un alto grado de fidelidad, puesto que si son utilizadas para vender una película recreando de una determinada manera la historia del *film* y, atraídos los espectadores por ellas, en la proyección

³²⁹ A este respecto, Mahlkecht cita el temprano testimonio incorporado por Andrew Shail en el artículo en el que se ocupa de las novelizaciones fílmicas británicas de principios de siglo XX (2008), publicado en el editorial del primer número de *The Pictures* en octubre de 1911, donde se explica que «its first and most obvious function will be to serve as a guide to all that is best and most worthy of being seen in the picture theatres. Knowing beforehand, as fully and clearly as words can tell them, what they may expect to see, they [cinemagoers] have all the materials necessary for making an intelligent choice of those pictures which appeal most to their tastes» (*apud* Mahlkecht, 2011: 110).

³³⁰ Sobre la noción de «espíritu», véase el apartado «Espíritu, ideología y mercado» (46-55) que Zecchi incluye en su introducción a *Teoría y práctica de la adaptación fílmica* (2012), donde partiendo de las apreciaciones de Bazin y Dudley Andrew –quien distingue entre «fidelity of the letter» y «fidelity of the spirit»– va mostrando distintos puntos de vista sobre el concepto.

cinematográfica se encuentran con una obra que no responde a la recreación del mismo universo, tanto en forma como en contenido, que no se ajusta a las expectativas creadas por los relatos, la respuesta más segura será el desencanto, sobre todo teniendo en cuenta lo que esta narrativa significa para los lectores a principios del siglo XX. Ello llevaría a una disminución en las ventas de novelas cinematográficas, en tanto que los defraudados consumidores no confiarían en su capacidad como guías de lo que se puede ver en las salas, como ayuda para seleccionar entre la amplia oferta de las carteleras. Esa fidelidad guardada será, pues, requisito fundamental para que los argumentos novelados ejerzan de anuncio y gancho para ver la película e invitación para comprar asimismo la revista o el ejemplar de la colección.

Por lo expuesto, resulta comprensible que los autores de novelas cinematográficas se atuvieran en alto grado de fidelidad a las líneas marcadas por las películas que adaptan. Desde nuestro punto de vista, se entiende con mayor facilidad el «respeto» al original fílmico en la praxis novelizadora de hace cien años que en la actual, en tanto que en los tiempos presentes las adaptaciones novelescas de películas no tienen como valor fundamental servir de explicación o aclaración de aquello que no se ha entendido o de los detalles que el espectador ha podido perderse durante el visionado. Para ello, este puede acudir fácil y directamente a los propios filmes. El público no necesita, tampoco, valerse de ellas como sustitutivo de las películas, dado que el acceso a ellas hoy no resulta imposible, ni son necesarias para fijar la experiencia cinematográfica. Aunque sí puedan servir como recuerdo de la película o, incluso, de la propia experiencia vivida en la proyección, no es la novela el único recurso para mantenerla fresca en la memoria, puesto que es posible recurrir, sin mucha dificultad, al «original».

Tampoco nos parece que las novelizaciones actuales resulten tan determinantes, como en las primeras décadas del cine, como elementos pertenecientes al poderoso aparato publicitario que ponen en marcha las productoras para vender sus películas. No negamos su importancia, pero es cierto que creemos que es menor que la que pudieron tener en aquellos años, en la que los mecanismos mercadotécnicos no han desarrollado todavía toda su potencial sofisticación. Podemos suponer que esta menor relevancia del carácter publicitario de las ficcionalizaciones novelescas de películas actuales se deba al hecho de que, al ser más extensas y complejas que aquellas que son objeto de estudio de este trabajo, puedan suponer precisamente un problema para la venta de entradas, en tanto que revelan demasiada información sobre las películas. Por ello, quizá, como recordábamos unas páginas más arriba, las novelizaciones no se promocionan excesivamente (Mahlkne-

cht, 2012: 158). Sin embargo, como es sabido, este tipo de textos goza de un considerable éxito –igual que en los inicios del género– pero creemos que su público está compuesto, en buena dosis, más bien por los aficionados a las películas concretas, es decir, por un público ya ganado de antemano. Creemos que el grueso de lectores del género, a principios del XX, era mucho más heterogéneo de lo que pueda ser el equivalente actual.

Por estas razones, las novelizaciones de hoy no precisan de un carácter tan fiel como el requerido por las publicadas en las primeras décadas del cine, lo que no implica que los espectadores-lectores no sigan demandando que las adaptaciones guarden una linealidad y un mantenimiento de la naturaleza esencial de las películas de referencia. No obstante, es posible que dentro del público consumidor de novelizaciones, un amplio sector no centre su interés en el aspecto de la fidelidad, puesto que lo que les seduce de esta narrativa tiene que ver con la multiplicidad de placeres que puede ofrecer, dado que ensanchan el universo ficcional presente en el filme, por lo que al lector se le conceden nuevos matices, informaciones, sensaciones, que se añaden a las ya conocidas por el visionado, de manera que se alarga el placer y se tiene la opción de seguir viviendo lo experimentado en el cine. Permiten al lector, además, la reflexión acerca de las virtudes o defectos de las conexiones intermediales entre ambos productos y sobre las diferentes lecturas estéticas resultantes de cada medio específico y de la visión particular del cineasta y del escritor. En este sentido, la simple curiosidad de observar las diferencias y semejanzas que ambas propuestas artísticas pueden manifestar en cuanto a los modos de mostrar una misma historia en formatos distintos es para muchos aficionados razón suficiente de consumo.

Evidentemente, estas apreciaciones resultan harto más válidas para las novelizaciones literarias, aquellas que presentan un alto grado de complejidad estética y de intención artística, en contraposición a aquellas de mero prurito mercadotécnico³³¹. No parece arriesgado afirmar que este tipo de textos abundan hoy en mayor proporción que hace un siglo, momento en que dominaban las ficcionalizaciones de carácter puramente comercial o folletinesco. Con estas últimas, el problema que podía surgir se vincula a la posible decepción que podían causar en los lectores al no cumplir las expectativas depositadas en ellas, es decir, que no ofrecieran una experiencia estética similar a la provocada por la película.

³³¹ También serían más eficaces, en los sentidos señalados, cuanto más extensas fueran las novelizaciones.

En tanto que novelas de corte popular, melodramático y comercial, existían muchas posibilidades de que aflorara la decepción pero, teniendo en cuenta que muchas de las películas adaptadas respondían, a su vez, a esos rasgos definitorios, posiblemente las novelizaciones se ajustaran a las exigencias y gustos del público mayoritario. En el caso particular de los relatos publicados en la revista *Blanco y Negro* nos hallamos sin duda ante textos de evidente ascendencia folletinesca y melodramática, así como los filmes que versionan cumplen en su mayoría esta caracterización. En ocasiones, lógicamente, se trata de versiones novelescas que no hacen justicia alguna a las películas de partida, pese a lo cual intuimos que, claro está, siempre en términos generales, las novelizaciones de las primeras décadas del XX no suelen decepcionar a sus lectores, porque se trata de productos que les ofrecen mucho más de lo que les restan. Además, todos los testimonios que hemos localizado de lectores de novelas cinematográficas aportan valoraciones positivas sobre estos textos y, las propias cifras de tiradas y ventas, avalan el éxito de estas publicaciones.

En un marco más abarcador, en el que están incluidas las novelizaciones de aquellas décadas y las actuales, la percepción que subyace es que, quizá los juicios comparativos entre ambas manifestaciones artísticas sean, aunque no siempre positivos con las adaptaciones novelescas, seguramente sí más benévolos que con las adaptaciones contrarias, las cinematizaciones de obras literarias, puesto que, al fin y al cabo, aún parece vigente la creencia en el mayor prestigio de la literatura sobre el cine. Por añadidura, la propia condición literaria de estos objetos artísticos proporciona un mayor espacio para la inclusión de información sobre los personajes y las situaciones mostrados en las películas. Es decir, al contrario que las adaptaciones cinematográficas, los textos no llevan implícita la obligada necesidad de selección y recorte de datos, lo que permite una exposición si no completa, sí muy amplia de todo el mundo ficcional de las tramas originales presentes en las obras del celuloide. El lector ha conocido la historia primeramente en el cine y ha sido expuesto a detalles concretos —como los rostros de los personajes—, que le vienen ya dados por la propuesta cinematográfica y que no necesitan de su propia elaboración imaginativa, como ocurre con la vertiente adaptativa contraria. Se trata de una idea en cierto modo ingenua, pero todavía eficaz para gran parte del público consumidor:

If you first love a book, you probably won't like the film adaptation; but if you love a film, you'll also enjoy the book on which it was based. Why? Because, seeing a film, you accept the scenes and characters as they appear and see them again when you read the book; but reading a book, your imagination —your own mind's eye— is

engaged, and then you are almost certain to be disappointed by the visualisation of the filmmakers (Jewell, 2008: 150).

La opinión de Peter Jewell, coleccionista de objetos del mundo del celuloide –entre los que se cuentan también novelas cinematográficas– con los que ha nutrido, junto al cineasta Bill Douglas, el Bill Douglas Centre (BDC) de la University of Exeter, coincide con la de muchos espectadores-lectores de antaño y de hoy mismo.

Por las razones expuestas, nos inclinamos a concluir que las novelizaciones filmicas españolas de principios de siglo XX cumplieron las expectativas de su público, pues les permitían continuar y ampliar la experiencia cinematográfica en sus casas. Aunque aquí no podían servirse de la propia película, las fotografías que frecuentemente acompañaban los relatos contribuyeron, con mayor fuerza, a la regeneración de las sensaciones provocadas por el visionado del *film*. Está claro que, al tratarse de un producto sucedáneo de consumo doméstico, incapaz de recoger toda la magia y fascinación que la imagen representaba para estos espectadores, la satisfacción no sería completa pero constituía su posibilidad más cercana para renovar el disfrute provocado por lo visto en la pantalla.

3.2.3.3.1. *Las teorías de la adaptación: enfoques posibles para el estudio de la novelización filmica*

Sin duda, no es el concepto de fidelidad el mayor foco de interés teórico de la novelización, pero el hecho de que no haya sido atendido con respecto a este tipo particular de adaptación filmoliteraria y, dadas las particulares características y funciones que marcan la esencia de las novelas cinematográficas de los inicios del XX, no podíamos dejar de señalar algunas cuestiones preliminares sobre el tema, como las comentadas en el apartado anterior. Esta noción-fetiché del *Fidelity Criticism* se asienta sobre la premisa, establecida por George Bluestone en la considerada obra inaugural de la teoría de la adaptación, *Novels into Film* (1957), de que la «imagen mental» es superior a la «imagen visual», lo que ha dado lugar a diferentes lugares comunes que se han asentado fuertemente en este campo de estudio.

Linda Hutcheon ha dedicado unas páginas de su ensayo *A Theory of Adaptation* (2006) a desmontar estos y otros tópicos frecuentes, que la autora identifica de la siguiente manera:

Cliché #1: Only the Telling Mode (Especially Prose Fiction) Has the Flexibility to Render Both Intimacy and Distance in Point of View; Cliché #2: Interiority is the Terrain of the Telling Mode; Exteriority is Best Handled by Showing and Especia-

lly by Interactive Modes; Cliché #3: The Showing and the Interacting Modes Have Only One Tense: The Present; The Mode of Telling Alone can Show Relations among Past, Present, and Future; Cliché #4: Only Telling (in Language) Can Do Justice to Such Elements as Ambiguity, Irony, Symbols, Metaphors, Silences, and Absences; These Remain «Untranslatable» in the Showing or Interacting Modes (cfr. Hutcheon, 2006: 52-71).

Como recuerda Barbara Zecchi (2012: 24), –sirviéndose del comentario de Sally Faulkner acerca de la obra de Bluestone–, este sistema de clichés se asienta sobre la concepción binaria y diferenciadora de la literatura y sus adaptaciones cinematográficas, en relación a lo cual afirma Faulkner sobre este texto pionero:

Written at the same time that European Filmmakers were rejecting literary adaptations in their respective national cinemas, Bluestone takes the artistic superiority of the novel as a given, and selects mediocre American film adaptations as his source material. The resulting study is a lengthy illustration of the tautology that novel and adaptation are different because literature and cinema are different, or in his own words, «the two media are marked by such essentially different traits that they belong to separate artistic genera»³³² (Faulkner, 2004: 4).

No se puede negar el mérito del estudio de Bluestone, pues supone la primera propuesta dirigida a la institucionalización teórica de las reflexiones sobre la adaptación cinematográfica y la crítica a su trabajo debe hacerse teniendo en cuenta el contexto histórico y cinematográfico en que se fraguó su investigación³³³ pero, a pesar de ello, el juicio de Zecchi no se halla fuera de lugar:

[...] el error fundamental de Bluestone es formular un sistema binario que construye al espectador como un objeto pasivo y al lector como sujeto activo. Le niega así al público de la sala de cine la capacidad de imaginación que en cambio le otorga al lector, como si la imagen visual no pudiera trascender la impresión mecánica en la retina de

³³² (Bluestone, 1961 [1957]: viii). Todavía explicita Faulkner: «While unilluminating, this statement is at least uncontroversial. However, claims such as “only language can appropriate [...] tropes, dreams, memories” (Bluestone, 1961 [1957]: viii) not only bespeak a simple lack of cinematic knowledge (surrealist film for example had explored precisely these areas) but betray his ideological bias towards the older art. With almost stereotypical reverence for the elitist and disdain for the popular and the mass, he observes that “an art whose limits depend on a moving image, mass audience and industrial production is bound to differ from an art whose limits depend on language, a limited audience and limited creation” (Bluestone, 1961 [1957]: 64)» (Faulkner, 2004: 4).

³³³ Como decimos, es preciso reconocerle el mérito a Bluestone de ser el primero en llevar a cabo un trabajo dedicado expresa y únicamente a la adaptación, teniendo en cuenta el desplazado lugar que esta ha ocupado tradicionalmente dentro de los estudios dedicados al cine. Consciente de ello, Zecchi manifiesta una opinión en esta misma línea cuando afirma: «Atacar las propuestas de Bluestone sin contextualizarlas es cometer una injusticia. De todas formas, hay que señalar que el mismo anacronismo en que incurre la crítica actual con la lectura de Bluestone, lo cometía el mismo Bluestone al apoyarse en algunas afirmaciones de Béla Balázs que correspondían a dos o tres décadas anteriores» (2012: 26).

quien mira la película³³⁴. Más aún, Bluestone atribuye limitaciones extra-textuales solo al cine, como si la publicación de una obra literaria no tuviese también que someterse a impreativos condicionantes de análoga naturaleza. Es evidente que Bluestone no está comparando literatura con cine, sino imaginación con imagen visual (2012: 25).

Como se ve, en este texto inaugural del campo de los estudios sobre la adaptación se halla ya presente la concepción de superioridad de la literatura sobre el cine, concepción implícita también en la siguiente afirmación de Bluestone:

What happens, therefore, when the filmist undertakes the adaptation of a novel, given the inevitable mutation, is that he does not convert the novel at all. What he adapts is a kind of paraphrase of the novel –the novel viewed as raw material. He looks not to the organic novel, whose language is inseparable from its theme but to characters and incidents which have somehow detached themselves from language and, like the heroes of folk legends, have achieved a mythic life of their own. Because this is possible, we often find that the film adapter has not even read the book, that he has depended instead on a paraphrase by his secretary or his screen writer. That is why there is no necessary correspondence between the excellence of a novel and the quality of the film in which the novel is recorded.

Under these circumstances, we should not be surprised to find a long list of discontented novelists whose works have been adapted to motion pictures. The novelist seems perpetually baffled at the exigencies of the new medium. In film criticism, it has always been easy to recognize how a poor film «destroys» a superior novel. What has not been sufficiently recognized is that such destruction is inevitable. In the fullest sense of the word, the filmist becomes not a translator for an established author, but a new author in his own right (1961 [1957]: 62).

La descripción efectuada por Bluestone sobre el proceso de adaptación y los modos en los que los cineastas abordan la tarea de trasvase de una novela a una película manifiesta esa distinción jerárquica y desigual entre ambos medios, pero contiene una concepción del autor de la adaptación que encierra mucho interés, dado que resulta fundamental en otra vertiente teórica contraria a la iniciada por el crítico norteamericano. Como ha notado Zecchi,

si no fuera por las connotaciones evidentemente negativas del verbo «destrozar», con esta aserción Bluestone estaría enunciando ciertos planteamientos que llegan a ser centrales en la aproximación *auteurista*: que el director de una adaptación no es un mero traductor, sino otro autor (2012: 27-28).

³³⁴ Recuérdese la similar percepción que sobre este asunto mantiene Saalbach, con la que no estamos de acuerdo como comentábamos más arriba, puesto que su concepción sobre las diferencias entre obra literaria y película y, por extensión, entre recepción literaria y cinematográfica, resulta muy cercana a la planteada por Bluestone y nos parece excesivamente reduccionista.

Llegamos así a la siguiente aproximación sobre la adaptación cinematográfica, el conocido como *Auteurist Approach*, del que fueron estandarte los cineastas de la *Caméra-Style* y los críticos de *Cahiers du cinéma*. Enlazando paradójicamente con el planteamiento de Bluestone establecen una clara oposición entre dos figuras enfrentadas, el *littérateur* y el *auteur*:

El *littérateur* era una «adaptador» (hombre por defecto), que meramente trasvasaba –por medio de una traducción literal– los textos literarios al lenguaje fílmico, endeudándose con la obra de grandes escritores. El *auteur*, en cambio, era el «creador» que prescindía del texto literario para producir un texto fílmico completamente nuevo (Zecchi, 2012: 28).

En consecuencia, estos autores reconocen como válidas las adaptaciones de los auténticos *auteurs*, no de los meros *traductores*, de manera cercanamente coincidente con la valoración de otro pionero de este campo teórico, Pio Baldelli (1964) quien

descartaba tres tipos de refundiciones –el «saccheggio» (saqueo) por mera explotación comercial; el cine humilde y fiel, al servicio de la obra literaria; y la «mezadria» (aparcería) con la cual el realizador pretendía completar un texto literario–, y salvaba una cuarta: la película autónoma, la única verdadera obra de arte, que utilizaba el texto literario como mero pretexto o impulso. La mejor adaptación era, para Baldelli, la más infiel (Zecchi, 2012: 29-30).

Baldelli, por tanto, se sitúa al otro extremo del presupuesto capital del *Fidelity Criticism* de Bluestone haciendo gala de la antifidelidad como modo de legitimación de las adaptaciones³³⁵. Cineastas como Hitchcock descienden a la praxis de estas ideas, como se desprende de la siguiente afirmación acerca de su modo de proceder al versionar una obra literaria. Así, al director inglés le basta con «read a story only once, and if I like the basic idea, I just forget about the book and start to create cinema»³³⁶ (*apud* Naremore, 2000: 7).

Este método tiene que ver con la relevancia otorgada al autor de la adaptación, es decir, al cineasta, en línea similar a las consideraciones sobre los directores del ámbito de la *Caméra-Style*³³⁷. He aquí una de las dos grandes diferencias mantenidas

³³⁵ Críticos como Horton y Magretta (1981) opinan, precisamente, que las versiones más lejanas a las obras de referencia se constituyen en verdadero arte creativo que supera a estas en muchas ocasiones.

³³⁶ El fragmento pertenece a la mítica entrevista realizada por Truffaut al cineasta inglés, que daría lugar al libro del primero, *Le Cinéma selon Alfred Hitchcock* (1966). En el año 2015, Kent Jones realizó un documental sobre aquel célebre encuentro con el título de *Hitchcock/Truffaut*.

³³⁷ Como anota Zecchi, resulta «relevante señalar que Astruc necesitara legitimar la cámara, equiparándola con la pluma y defendiendo que “la puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica *escritura*. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica” (2007 [1948]: 224)» (2012: 29).

entre ambas propuestas analíticas, pues mientras «el “fidelity criticism” se centra en el texto literario y en cuestiones de cambios formales y diegéticos, la aproximación *auteurista* estudia la figura del director y especula sobre sus intenciones» (Zecchi, 2012: 30)³³⁸.

Esta focalización sobre el director deriva en otra disimilitud entre ambas propuestas relacionada con

el hecho de que mientras la primera mira lo que la adaptación ha dejado «dentro», prefiriendo la obra más fiel, la segunda se centra en lo que se ha quedado fuera, considerando que las diferencias entre papel y celuloide se debe al director/*auteur*, y aplaudiendo la obra más «infel», que lleva la firma de una gran personalidad (Zecchi, 2012: 30).

Desde nuestro punto de vista, el mayor interés de la segunda aproximación se cifra en su complejidad ambigua, en tanto que se esfuerza en la consecución de determinados logros que llevan aparejados en su interior la resolución contraria. Así, mientras los críticos tratan de poner el foco de relevancia sobre la figura del adaptador –autor/cineasta– están restando notable significación al propio texto fílmico, de manera que este, –y al fin y al cabo el propio concepto de adaptación– no escapa de la condición subsidiaria en que, a fin de cuentas, le sitúan unos y otros. Asimismo, en ese esfuerzo irrefragable de ataque a la fidelidad a la obra literaria, y por medio del empeño en el alejamiento de esta, al final no se produce la superación del concepto, lo que tiene como resultado que también –aunque en sentido contrario– el *Auteurist Approach* se edifica sobre la base de la fidelidad, por lo que se puede concluir, como hace Zecchi, que ambas teorías son distintas «solo en la superficie» (2012: 30).

Esta misma investigadora constata que, además de este inconveniente, el enfoque *auteurista* presenta otros dos problemas derivados de la concepción de la película únicamente como creación de un autor individual. Lo explica así: «Al tratar el texto fílmico como obra de una sola persona (el *auteur*), se olvida de que las películas son un trabajo de equipo, donde el director cumple solo con una de las múltiples funciones necesarias para realizarla» (31). Es decir, se trata de un cuestionamiento a los fundamentos mismos de esta teoría. Continúa su exposición: «La crítica feminista ha atacado la aproximación *auteurista* por una necesidad de restar importancia a la figura del director-*auteur* (por

³³⁸ Este enfoque, no obstante, tan solo se ocupa de unos pocos directores, «relegando así, paradójicamente, la superioridad del texto fílmico al ámbito de la excepcionalidad, y confirmando, de esta forma, precisamente lo que intenta negar» (Zecchi, 2012: 30).

defecto masculina) para señalar que el dispositivo filmico no es el producto de una sola mente, y resaltar así una presencia femenina»³³⁹.

El programa *auteurista* encuentra su obstáculo, además de en esta fundamentación plural del autor filmico, en la interpretación barthiana acerca de la inexistencia o inoperancia de la propia figura autoral. Resulta aclaradora la explicación de Zecchi vinculada a esta cuestión:

El análisis del texto filmico no se puede basar en las intenciones del autor porque, en primer lugar, como Barthes había «anunciado» ya en un texto de 1968, el autor ha muerto; un texto admite interpretaciones que prescinden de lo que afirma su creador, puesto que no solo el autor le puede haber introducido elementos ajenos a sus intenciones, de los cuales no es del todo consciente, sino también porque un texto tiene una vida propia –genera significados– más allá de las intenciones de quien lo ha producido (31-32).

Esta estudiosa se centra en el valor del juicio de Barthes en el campo específico de la adaptación cinematográfica, lo que tiene como resultado una consideración más amplia y compleja de los propios textos:

Con los planteamientos postestructuralistas de Barthes, y la consecuente problematización del concepto de «autoría», que reduce el papel del autor a un mero orquestador de un texto ya escrito (Barthes, 1977), los estudios de la adaptación desplazan su enfoque desde el escritor, a las lecturas de su texto, que deja de considerarse como la obra de un autor, para convertirse en fruto de un diálogo con otros textos: el texto como espacio multidimensional, según las palabras de Barthes, en el cual «a variety of writings, non of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations... The writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them» (Barthes, 1977: 146). Por su naturaleza de texto que reproduce a otro, la adaptación llega a constituir el ejemplo más eficaz de esa mezcla de encuentros y enfrentamientos de que habla Barthes (Zecchi, 2012: 32).

Por ello, las cavilaciones de Barthes remiten directamente a la comprensión de la adaptación como un fenómeno mucho más completo que el que supone el mero trasvase de un texto realizado en un medio a otro efectuado en otro distinto, dado que sitúa a sus productos resultantes en un contexto intermedial mucho más abarcador y fecundo. Del mismo modo, como ya apuntamos unas páginas más arriba, la novelización es buen ejemplo de práctica inmersa en complejos diálogos entre distintos medios, no solo entre

³³⁹ Para continuar con esta reflexión crítica, acúdase a Mayne (1990) y a Martin (2008 [2003]).

cine y literatura, sino que se halla también en comunicación con la fotografía; y de producto preferente de las estrategias publicitarias basadas en la puesta en marcha de redes *cross-media*, de la que son muestra destacada las sucesivas novelizaciones de *Star Wars* en la actualidad y las distintas versiones del ya comentado primer serial cinematográfico de la historia, *What Happened to Mary?*.

Si tratáramos de comprender la vertiente novelizadora de la adaptación desde parámetros *auteuristas*, el primer aspecto en el que repararíamos tendría que ver con el hecho de que, *a priori*, la aplicación de esta teoría solo adquiriría sentido para el caso específico de las novelizaciones de carácter literario, es decir, de aquellas de calidad artística, nacidas de la pluma de las grandes figuras. El vínculo manifiesto entre los cineastas de la *Caméra-Stylo* y los escritores del *Nouveau Roman* permite que podamos plantearnos la pertinencia de esta reflexión. Los autores de este círculo tomaron, igual que aquellos hombres de cine, perfecta conciencia de la significación de sus obras como versiones adaptativas o como híbridos que basculaban entre la novela y el guión cinematográfico.

Quizá la diferencia entre unos y otros radique en que estos novelizadores no considerarían sus adaptaciones necesariamente superiores a los filmes de referencia, pues recordemos que además con frecuencia recurren a la autonovelización y a la autoadaptación, como es el caso de Duras, Robbe-Grillet y Truffaut o como escritores posteriores como Olivier Smolders³⁴⁰. Por otro lado, este tipo de novelizadores suelen seleccionar películas que admiran y sobre ellas llevan a cabo una experimentación adaptativa perfectamente consciente y controlada, como ocurre con Viel y su versión del último *film* de Mankiewicz³⁴¹. Es decir, se trata de adaptadores que conocen bien la relevancia experimental de su trabajo, pero no pensamos que por ello busquen específicamente afianzar su postura como escritores frente a los cineastas de sus películas de referencia, como sí quisieron hacerlo aquellos directores y críticos de la órbita de la *Nouvelle Vague*, la *Caméra-Stylo* y *Cahiers du cinéma*, que valoraban a autores como Hitchcock, Hawks o Ford, por su capacidad de crear con

³⁴⁰ Para más información sobre estos autores y la novelización, véase Baetens (2006b). El análisis de la práctica autonovelizadora de Smolders sobre su obra *Nuit noire* (2005) la ha tratado en otro lugar (2006c) este mismo estudioso.

³⁴¹ Precisamente, uno de los motivos para la adaptación, sea en la vertiente que sea, se relaciona con el homenaje que unos autores desean hacer de otros. El estudio de Marcus (1993) sobre emblemáticos directores italianos como Visconti, Fellini, Pasolini y de Sica, recalca esta intención por parte de estos cineastas que, a través de sus adaptaciones, glorifican a los escritores que respetan.

sus adaptaciones al margen de las fuentes literarias, en un intento de revalorizar su categoría autoral³⁴².

Por ello, no resulta tan aventurado aseverar que en términos generales los novelizadores de películas actuales, en contraposición a aquellos del *Nouveau Roman* y los cineastas de los círculos mencionados, son portadores de una considerable menor focalización sobre sus figuras desde un punto de vista *auteurista* y, por consiguiente, el mayor interés lo despiertan sus obras, más que ellos mismos, lo cual conecta con la aportación barthiana que acabamos de mencionar. El valor de estos textos reside, sobre todo, en su naturaleza de intermedialidad sofisticada y en la red que construyen por medio de los diferentes diálogos que se establecen gracias al contacto entre códigos semióticos dispares. Justamente, a medida que avanzan los estudios sobre la adaptación, los críticos irán centrando sus esfuerzos en análisis cada vez más tendentes a cuestiones relacionadas con el dialogismo, la intermedialidad y la transmedialidad, como muestra de la superación de los primeros enfoques teóricos, es decir, del *Fidelity Criticism* y del *Auteurist Approach* que, al fin y a la postre, no difieren tanto. Si para el primero la literatura ocupa un lugar más elevado en la jerarquía artística, para el segundo justamente esa posición con respecto a la literatura la llena el cine. En definitiva, se trata de dos caras de la misma moneda donde, como apunta Zecchi (cfr. 2012: 23), en los estudios de la primera aproximación, críticos como Bluestone (1957) se han ocupado del *qué* se adapta, mientras que estudiosos interesados por la segunda postura como Millicent Marcus (1993) o Andrew Horton (1998) se han centrado en el *qué no* se adapta, en lo que se queda fuera.

Por su parte, aquellas propuestas que inician el camino para dejar atrás el tema de la fidelidad o la infidelidad en que se asientan las primeras corrientes, van a volcar sus observaciones sobre otros aspectos como el *cómo* se adapta, del que se encarga por ejemplo el enfoque formalista de Brian McFarlane (1996), en factores sociológicos relativos al *dónde* y *para quiénes* se adapta o el *porqué* de las adaptaciones, cuestión que dilucida Hutcheon en su obra (2006) (cfr. Zecchi, 2012: 23). Señala Zecchi al respecto:

³⁴² Como afirma Zecchi, estos «atacaban el cine (francés) pasado de moda, el *cinéma de papa*, y celebraban lo novedoso y distintivo que caracterizaba el cine de Hollywood, en particular “autores” como Hitchcock, Howard Hawks, John Ford y Samuel Fuller. Dichos críticos no contraponían el cine basado en adaptaciones con el cine d’*auteur*, basado en guiones originales, puesto que muchos de los autores que alababan trabajaban también con textos literarios. No se trataba de descartar las adaptaciones, sino cierta manera mecánica de adaptar» (2012: 28-29).

Hemos visto un progresivo movimiento de la teoría de la adaptación desde cuestiones de fidelidad/infidelidad a cuestiones formales, a un interés sociológico del contexto en el cual se produce la «cinematización», a aspectos que se centran en la recepción, y a cuestiones de mercado. Sin embargo, todavía se ha escrito relativamente poco sobre el «porqué del qué y del cómo», es decir, sobre la ideología de la adaptación (2012: 23).

A nuestro juicio, la evolución en los estudios sobre la adaptación ha tomado caminos muy sugestivos, pues estamos de acuerdo con esta investigadora en que

más fértil que hablar de fidelidad o que analizar los cambios de un código semiótico a otro, es indagar las razones que condicionan la elección del texto originario –o hypotexto– y el sentido de dichos cambios (formales o diegéticos, en el enunciado o en la fábula, etc.) entre película y referente (literario o no) y analizar el entramado de intertextualidades, teniendo en cuenta los condicionantes ideológicos y el contexto sociohistórico y político en que se produce la «cinematización» (23-24).

Como señala Zecchi (cfr. 2012: 32-33), algunas de las primeras propuestas que hacen avanzar los estudios sobre la adaptación se fundamentan en el concepto de traducción intersemiótica acuñado por Roman Jakobson (1959) y se ramifican en tres tendencias. La primera, representada por Gideon Toury³⁴³ (1980, 1995), concibe la adaptación como una traducción, la segunda se sirve de los presupuestos estructuralistas, narratológicos y semióticos de autores como Barthes (1966, 1977), Christian Metz (1974) o McFarlane (1996), mientras que la tercera se centra en las relaciones intertextuales entre cine y literatura, auspiciada por las propuestas de Bajtin, mediadas por Kristeva (1969) y Genette (1982) con derivación en los trabajos de autores como Carmen Peña Ardid (1992) y Robert Stam (2000).

Acorde con el planteamiento manifestado por Zecchi, en relación a la necesidad de estudiar las implicaciones de la elección específica de un texto y sus conexiones intertextuales, pero también aquellas relacionadas con su contexto ideológico, político y social, nos encontramos con uno de los acercamientos teóricos más interesantes de las últimas décadas, el realizado por Patryck Cattrysse (1992), que parte de las aproximaciones de esa primera línea marcada por críticos como Toury, José Lambert (1989) y otros como Even-Zohar (1978) y su teoría de los polisistemas. Explica Pérez Bowie sobre ello:

Cattrysse se apoya en la distinción que este [Even-Zohar] hace, a la hora de describir un sistema complejo como es la literatura, entre *funcionamiento autónomo* (la

³⁴³ Para una breve explicación sobre la postura de este crítico, véase Pérez Bowie (2003: 14-15).

literatura es un sistema auto-regulador, posee sus propios mecanismos normativos para organizar la conservación y la evolución de las prácticas literarias) y heterónimo (pero ese sistema no funciona en el vacío: las prácticas literarias están a la vez determinadas por factores externos). Por ello, el sistema literario no puede ser concebido aisladamente de los sistemas (artísticos y no artísticos, socio-culturales, políticos, etc.) de su entorno (2003: 15)³⁴⁴.

Además de poner el acento sobre la importancia de los diferentes contextos de la adaptación, Cattrysse evidencia varios aspectos responsables de determinados análisis erróneos en que han incurrido las teorías de la adaptación:

Según Cattrysse, esta aproximación permite eliminar todos los vicios que han caracterizado tanto los estudios de la adaptación como ciertos planteamientos dentro de la propia teoría de la traducción. Cattrysse desestima tres procedimientos: 1) «a source-oriented approach» cuyo objeto es la reconstrucción de las fuentes y la fidelidad de la traducción a dichas fuentes; 2) «a priori expectations with respect to adequacy and norms of equivalence», expectativas que desvían el estudio a cómo *debería* ser una adaptación, en lugar de cómo *es*; y finalmente 3) «the scope restricted to the comparison of pairs of individual (source and target) texts»³⁴⁵ que, al ignorar cuestiones extratextuales, deja el análisis muy incompleto (Zecchi, 2012: 33).

Como se puede apreciar, en la superación de los tres puntos señalados por Cattrysse se hallan en buena medida las posibilidades de evolución de la crítica sobre la adaptación, es decir, la superación de la obsesión por la fidelidad al texto de referencia, que suele conducir a la consideración de unas adaptaciones como adecuadas y otras como inadecuadas y la centralización en la simple comparación entre la fuente y la adaptación. A modo de alternativa a los tres procedimientos manifestados por Cattrysse, el crítico propone:

1) «selection policy», selección del material; 2) «adaptation policy», estudio del sistema de adaptación del material seleccionado; 3) análisis de cómo el material elegido funciona dentro del contexto cinematográfico al cual pertenece; y, finalmente, 4) exploración de las relaciones entre las normas de selección y de adaptación por un lado, y entre el funcionamiento y el contexto por el otro³⁴⁶ (Zecchi, 2012: 33).

Precisamente, como veremos a continuación, las siguientes propuestas teóricas irán teniendo en cuenta estos procedimientos mediante su apertura a otros campos, hasta finalizar atendiendo a cuestiones no estrictamente textuales, sino sobre todo pragmáticas y

³⁴⁴ Para completar la base del planteamiento de Cattrysse, véase Pérez Bowie (cfr. 2003: 15-17).

³⁴⁵ (Cattrysse, 1992: 55).

³⁴⁶ La continuación en España de la propuesta de Cattrysse se debe a Luis Miguel Fernández (2000), sobre la que Zecchi ofrece también un breve comentario (cfr. 2012: 33).

contextuales. Es decir, el camino recorrido por los estudios de la adaptación a lo largo de varias décadas ha pasado de centrarse en el contenido, para ganar interés hacia el escrutinio de los distintos modos y procedimientos formales, y dentro de este segundo momento, se ha diversificado en la comprensión de la praxis adaptativa desde distintos prismas: semiótico, pragmático, ideológico, etc. En palabras de Pérez Bowie:

La atención al fenómeno de la adaptación, centrada casi exclusivamente en el nivel de los enunciados respectivos, ha ido desplazándose, propiciada por el cambio de paradigma experimentado en la teoría lingüística y literaria a partir de los años sesenta, hacia el nivel de la enunciación, abriendo interrogantes sobre las instancias que participan en la misma y sobre los condicionamientos ejercidos por el contexto en que tenía lugar. En tal sentido, puede decirse que las reflexiones en torno al hecho de la adaptación han estado determinadas por el desarrollo de la teoría literaria y los diversos planteamientos de esta –semiótica, pragmática, estética de la recepción, teoría de los polisistemas– han sido aplicados a la explicación de aquella, con el resultado de un cada vez más notable aumento de la precisión de los análisis y de la matización de los fenómenos abordados (2003: 15).

En tanto que variante de la adaptación, la novelización puede entenderse, igual que la cinematización, como una traducción. La interpretación de este fenómeno editorial como proceso traductológico reviste numerosos matices, como demuestran algunos de los usos que se hicieron de las novelas cinematográficas de principios del siglo XX. Como ya hemos comentado, para gran cantidad de lectores cumplieron el fundamental cometido de proporcionar una mejor comprensión de las películas que narraban, dado que asumieron el rol de traducir el todavía para muchos opaco lenguaje cinematográfico a un código sencillo y reconocible por aquel lectorado concreto, que se corresponde, como podrá suponerse, con los modos de expresión de la literatura folletinesca y melodramática. Desde este prisma, podemos considerarlas una suerte de conversión traductológica de un universo ficcional cinematográfico a un lenguaje narrativo bien conocido y asentado. Y es que, al fin y al cabo, se trata de una narrativa capaz de adaptarse a los nuevos modos artísticos que trae consigo el inicio del siglo XX al amparo, asimismo, de los avatares de la industrialización de la literatura. En referencia concreta al *ciné-roman* francés señala Garcin que «la fiction populaire montre par là sa capacité à s'intégrer dans les nouveaux modes de circulation des discours et des signes» (2000: 141)³⁴⁷.

³⁴⁷ Garcin redonda en la idea de que se trata de una evolución natural, fruto de las dinámicas propias de la época. Por ello, asegura que «il serait réducteur de prétendre que le cinéma absorbe le roman populaire ou que le roman populaire subvertit le cinéma à son profit. La modernité se manifeste dans la multiplication des formes en allégeant les contenus. La pratique sérielle vaut pour elle-même, non pour ce qu'elle charrie [...]. Sous la forme cinématographique ou littéraire se révèle le goût d'un public prêt à entrer dans un univers de fragmentation des supports pourvu qu'il soit porteur d'un ressassement des thèmes et des trames» (2000: 141).

La significación, por tanto, de estos relatos como traducciones no reside únicamente en su mera condición de textos trasvasados de un lenguaje a otro, sino en el hecho de que pueden considerarse traslaciones no solo desde un punto de vista puramente codicológico, sino que inciden en la traducción-exposición de una nueva sociedad todavía expresada con un código antiguo, el propio de la literatura popular decimonónica, para un público –poco exigente y popular– todavía no avezado en los nuevos modos de expresión del nuevo siglo.

Desde nuestro punto de vista, son precisamente los contenidos –todavía buen ejemplo de la ambigüedad que marca la época, pues se halla en pleno proceso de definición– y el contexto en que se crean las novelizaciones lo que verdaderamente resulta interesante de estos textos. Una vez más, hemos de mencionar su pertenencia a la amplia red de producción prototípica de la cultura de masas y, por ende, a la necesidad de estudiar el género sin olvidar los múltiples aspectos de orden pragmático que la circundan.

Esto es, la novelización admite, como vemos, un enfoque analítico procedente del campo de la traducción, pero no exento de otros ámbitos en los que pueda estar integrada o de los que pueda hallarse próxima. En este sentido, el empleo de los recursos proporcionados por el proyecto teórico de Cattrysse sobre la adaptación fílmica desde la asimilación de la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, podría desembocar en fructíferas investigaciones sobre el tipo de trasvase menos estudiado que representan las novelas cinematográficas. Como hemos demostrado en este trabajo en páginas precedentes y seguiremos exponiendo en los apartados que siguen, la huella de esta propuesta se hace visible cuando atendemos –de manera particular en las novelizaciones de *Blanco y Negro*– a cuestiones como los procesos de elaboración de los textos en función de las restricciones a que están sometidas por su condición de productos subordinados a las películas que publicitan, las imposiciones con las que trabajan los novelizadores al tratarse de un trabajo colectivo en el que participan, además de ellos, los productores y los editores de periódicos, revistas y colecciones donde, además, las implicaciones ideológicas son también definitivas para el resultado final de los textos. En un contexto más amplio entran en juego, por ejemplo, algunos aspectos tratados aquí como el encuentro de mundos distintos –o sistemas, si se prefiere– en el seno de esta narrativa. Nos referimos a la incursión del esplendor luminoso del *Star System* cinematográfico en una literatura todavía en alto grado deudora del folletín decimonónico como es esta, los diálogos todavía indefinidos y ambiguos que en su seno se producen entre una sociedad todavía tradicional y otra que se abre a los nuevos tiempos, o la colisión a la vez problemática y a la vez natural entre

las esferas literaria, cinematográfica y fotográfica que conforman este híbrido cultural. Si, como se ve, las posibilidades de examen teórico que presentan las novelizaciones españolas de la Edad de Plata son elevadísimas, si ampliamos el campo a toda la historia de la novelización de películas, las opciones de análisis que se abren ante nosotros son innúmeras y fascinantes.

Como hemos señalado más arriba, a estas vías centradas en la importancia del contexto y la selección del material, se añaden otras procedentes de ámbitos como la narratología y la semiótica. Los estudios interesados en las cuestiones de la primera disciplina podrán apoyarse, como punto de partida, en los trabajos que autores como Barthes o Metz elaboraron en los años sesenta y setenta desde presupuestos estructuralistas y que culminan en la década de los noventa con la obra de McFarlane. Para la segunda, en relación específica con la adaptación, pueden resultar útiles los textos presentados en los ochenta por Dudley Andrew (1984), Jorge Urrutia (1984) o Gianfranco Bettetini (1981, 1984)³⁴⁸. Si bien es cierto que el estudio del primero se ocupa solo de apreciaciones semióticas, no es menos verdad que al término del mismo reclama el abandono del tratamiento de la fidelidad en favor de aproximaciones de carácter sociológico: «It is time for adaptation studies to take a sociological turn. How does adaptation serve the cinema? What conditions exist in film style and film culture to warrant or demand the use of literary prototypes?»³⁴⁹ (*apud* Zecchi, 2012: 34). En una misma línea disciplinar, Urrutia y Bettetini requieren también un alejamiento del tópico de la fidelidad pero estableciendo focos diferentes de interés en sus estudios semióticos sobre el fenómeno. Mientras que el investigador español se preocupa por el contenido, el italiano centra su interés sobre la enunciación. Asimismo, otros críticos han adoptado a su vez los paradigmas de la narratología y la semiótica para establecer sus propuestas analíticas sobre la adaptación cinematográfica, como François Baby (1980), André Gaudreault (1988)³⁵⁰, André Gardies (1993), Antonio Monegal (1993), Francesco Casetti y Federico di Chio (1994), Francis Vanoye (1995) o Caparrós Lera (1995) o los llamados «neoformalistas»³⁵¹. Sobre algunos de estos investigadores puntualiza Zecchi «que al

³⁴⁸ Las obras de Bettetini se enmarcan, como apunta Zecchi, «en un contexto de auge de los estudios semióticos en Italia gracias a la labor de Umberto Eco» (2012: 35).

³⁴⁹ Andrew (1984: 103).

³⁵⁰ También su obra en colaboración con François Jost (1995).

³⁵¹ Representativos de esta tendencia son el estudio individual de David Bordwell (1996) y su trabajo conjunto con Kristin Thompson (1995).

servirse de un enfoque estructuralista/semiótico prescinden de cuestiones extratextuales, y dejan de lado, programáticamente, el estudio de las cuestiones socio-políticas que condicionan la adaptación» (Zecchi, 2012: 36).

Desde nuestro punto de vista, la puesta en marcha de estudios de preferencia semiótica con respecto a la novelización puede alcanzar resultados enormemente sugestivos sobre todo en el análisis de las relaciones entre el texto y la imagen que, aunque no sistemáticamente, suele estar presente en este tipo de obras. A día de hoy, ya existen algunos trabajos que contienen reflexiones sobre las implicaciones intermediales en el interior de estas obras, como el artículo de Jan Baetens «La novellisation en versión illustrée» (2009). Asimismo, la semiótica parece presentarse como una herramienta eficaz para observar los mecanismos de experimentación artística de cierta clase de novelizaciones de las que ya hemos hablado aquí, esto es, de aquellas de trasfondo literario de calidad o de las que lindan con otros géneros afines como el guión cinematográfico, pues la complejidad de los modos de trasvase que manifiestan se presenta como un buen objeto de análisis intercodicológico. Es, quizá, precisamente en estos factores y no tanto en la selección de qué partes específicas del contenido se trasladan, donde reside el verdadero arte de estas adaptaciones específicas.

De manera más intensa en estas, pero de forma general en todas las novelizaciones, se establecen multitud de vínculos entre los distintos relatos y referencias que las componen. Ocurre, claro está, en todo tipo de textos, pero de manera inequívoca y en cierta medida aumentada, en las prácticas novelizadoras de películas, por lo que el estudio de las diversas capas y niveles de intertextualidad presentes en ellas se anuncia también como altamente pertinente y revelador. Para ello, sale al paso la última línea teórica señalada por Barbara Zecchi, aquella basada en el dialogismo bajtiniano³⁵² y las posteriores reformulaciones de Kristeva y Genette sobre la intertextualidad y la transtextualidad. Como puente entre este encuadre teórico y el anterior surge la obra de Naremore puesto que

su uso de los parámetros bajtinianos –que definen la adaptación como resultado de un proceso de dialogismo–, cuestionaría las nociones de originalidad, autonomía y de jerarquía, y los modos de recepción burgueses. Pero Naremore sigue necesitando categorizar los diferentes niveles de adaptación [...] (Zecchi, 2012: 37).

³⁵² Como indica Zecchi, «el “dialogismo” no implicaría una mera relación de un texto con su referente (para cuestionarlo, releerlo, corregirlo, silenciarlo, ampliarlo, etc.); en otras palabras, no se trataría simplemente de influencias de una obra en otra, sino más bien de un diálogo entre dos textos: un proceso de intercambio recíproco que también modifica el referente gracias a las sucesivas lecturas» (2012: 37).

Un inconveniente similar a la propuesta de este crítico tiñe las aproximaciones anteriormente comentadas pues

desde el estructuralismo y la semiótica se acuñan nuevos términos y se proponen clasificaciones para los diversos tipos de «cinematización», pero se siguen buscando mecanismos para medir el nivel de proximidad y de equivalencia entre los dos textos. Se crean de esta forma taxonomías que inevitablemente dejan fuera lo extra-cinematográfico, y con ellos la posibilidad de estudiar tanto el contexto en el cual se produce la adaptación, como las cuestiones ideológicas que la condicionan (37).

Y es que, a pesar de los esfuerzos que con el curso de las décadas se han efectuado para dejar atrás la noción de fidelidad, en muchos casos sigue planeando sobre las reflexiones acerca de la adaptación cinematográfica:

Si es cierto que en los últimos años ha habido un claro intento de cambio y de superación del tema de la fidelidad, este argumento llega a ser lo que en inglés se define con la metáfora del elefante en la sala de estar. Es tan grande que no puedes ignorarlo, aunque es lo que todos intentan hacer. Es el tema tabú de la teoría de la adaptación, pero sigue siendo –de forma disfrazada– su eje fundamental. Como mucho, al sistema binario de Bluestone, se ha contrapuesto un sistema que contempla más grados de «fidelidad» al texto literario original³⁵³ (37).

Por esta razón, se plantean como interesantes alternativas los acercamientos de otra corriente crítica que se afana por prestar atención a aspectos integrados en parámetros intertextuales. Así, llegamos a las investigaciones de críticos como Peña Ardid y Stam. Las aportaciones de esta línea investigadora parten de estudios que, sin prurito teórico, examinan la influencia del cine en la literatura, como son los de críticos como Brian Morris (1980) o Rafael Utrera (1987), que sirven de referencia a la primera, mientras que el segundo se apoya en la noción de transtextualidad de Genette y en los cinco elementos que la componen y los aplica a la adaptación que, para él, «no sería tanto el intento de resucitar una palabra originaria, sino más bien de establecer un proceso de diálogo continuo con unos predecesores (literarios)» (Zecchi, 2012: 40). Como afirma esta estudiosa,

la propuesta de Stam permite estudiar la adaptación de forma sistemática como una suerte de negociación a distintos niveles: «Film adaptations [...] are caught up in the ongoing whirl of intertextual reference and transformation, of text generating

³⁵³ Zecchi recuerda que «el reciente libro de Rachel Carroll, cuyo subtítulo es *Textual Infidelities*, es un claro indicio de que el tema sigue vivo, y que no todos los críticos sienten la necesidad de encubrirlo con eufemismos» (2012: 37). Más arriba mencionábamos el volumen de Kranz y Mellerski *In/Fidelity: Essays on Film Adaptation* (2008) que, como el de Carroll (2009) se asienta precisamente sobre la cuestión de la fidelidad.

other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin»³⁵⁴ (Zecchi, 2012: 41).

Para terminar este breve recorrido por las principales corrientes teóricas que han nutrido los estudios sobre la adaptación, no podemos olvidarnos de la obra de Michel Serceau (1999), pues se trata de una apuesta totalizadora y ambiciosa que aborda el fenómeno desde todos los prismas mediante la revisión de todas las teorías que le preceden. Pérez Bowie resume así la premisa que sustenta la obra de este crítico:

Su punto de partida es la necesidad de superar los enfoques exclusivamente intra-textuales, ya que, para él, la adaptación no es solo una transposición, una especie de calco audiovisual de la literatura, sino un modo de recepción y de interpretación de temas y de formas lingüísticas: en tanto que en ella se articulan el género, el relato, el personaje, la imagen, el mito, el tema o el mitema, la adaptación es, en sí misma, un modo de lectura. Quizá –afirma– a fin de cuentas, no se trata sino de un modo de cristalización o de una operación de recontextualización de la sustancia temática que circula entre la literatura y el cine, entre los diferentes estados históricos de la literatura y el cine, de la *oralidad* a la *escritura*, de una forma y un modo de representación a otro (2003: 17).

La base del pensamiento de Serceau con respecto a la práctica adaptativa la sitúa en el lugar que merece dentro de la producción filmoliteraria, pues desliga a las obras resultantes de la tiranía de la obra de referencia y le confiere autonomía y valor propios. Además, destaca el hecho de que no puede desligarse de sus contextos inmediatos. El resumen de Pérez Bowie sobre las conclusiones de Serceau son bien claras al respecto:

[...] Serceau concluye que, en cuanto transferencia histórico-cultural la adaptación está sometida a imposiciones y normas, a partir de las cuales se efectúa una apropiación cuyo sentido es preciso medir. Al ser el producto de una diálectica entre la obra literaria, el contexto socio-histórico y los códigos de una cultura, es la permanencia o el desfase de los códigos culturales lo que está en juego. Toda adaptación testimonia de hecho, aunque no posea originalidad estética, una recepción de la obra literaria. No se puede, desde esta perspectiva, atenerse exclusivamente a las relaciones inmediatas y explícitas que la adaptación mantiene con la obra original, pues ella es inseparable de la red de obras literarias y cinematográficas que la preceden y a la vez de aquellas que son producidas en el mismo campo histórico y cultural (2003: 18).

Serceau avanza un poco más en su positiva consideración de la adaptación, cuestión que se observa con claridad en la recapitulación que de su pensamiento ofrece Pérez Bowie:

La adaptación puede ser, así, un simple producto de la ideología, de la estética, de la temática o de la mitología de una época. Puede también efectuar un des-

³⁵⁴ (Stam, 2000: 66).

plazamiento, ser una condensación, una cristalización. Puede incluso ser más «fundadora» que la obra original: forma siempre abierta –asegura–, la adaptación es más que un lugar de encuentro, es un estado del texto al que pertenece la obra de referencia. Analizarla es aprehender las lógicas temáticas y genéricas que existen en aquella. Lejos de ser una forma bastarda o híbrida, la adaptación no tiene menos significación que las originales obras literarias o cinematográficas³⁵⁵ (2003: 18).

Esta reflexión nos sirve para poner punto final a este sucinto repaso por las consideraciones principales que se han llevado a cabo sobre la apasionante práctica filmoliteraria de la adaptación y para poner de manifiesto, una vez más, que la novelización, en su doble condición de fenómeno literario y variante adaptativa, se presenta como objeto idóneo para engrosar análisis de naturaleza similar. En este sentido y atendiendo al ideario presente en la obra de Serceau, podemos asegurar que la novelización filmica está igualmente sujeta a unas reglas o restricciones –ya tratadas en otra parte de este trabajo– que no le impiden asumir las obras de referencia para construir otras con plena autonomía e interés propio, merced al diálogo establecido entre los distintos medios de que se nutre. No es desdeñable, tampoco, su capacidad para contribuir a una mejor y más amplia recepción y comprensión de los originales. Por ello, no debemos limitarnos al estudio comparativo entre las versiones novelescas y las películas de partida, sino que debemos explorarlas sin perder de vista todos los contextos o sistemas artísticos y culturales con los que entra en conversación, porque su valor traspasa las fronteras de su propia idiosincrasia.

En conclusión, estas últimas páginas tienen por objetivo llamar la atención sobre las múltiples posibilidades teóricas bajo las cuales se puede indagar con mayor profundidad en el género novelizador, a la luz de la teoría de la adaptación cinematográfica que, como hemos visto, ofrece a tal fin recursos de gran rentabilidad³⁵⁶.

Mediante el apunte que hemos efectuado sobre los posibles enfoques que nos brinda esta disciplina teórica, se hace evidente la intuición de que estamos ante la

³⁵⁵ (Serceau, 1999: 174-175).

³⁵⁶ Somos conscientes de que dejamos al margen numerosas propuestas teóricas sobre la adaptación puesto que, dada la ingente cantidad de contribuciones bibliográficas que se han hecho al respecto, resulta imposible incluirlas todas en este trabajo, donde solo pretendemos esbozar unas líneas generales que nos permitan plasmar las premisas fundamentales de este campo y observar su evolución en el tiempo, para apuntar las posibles vías que los estudios sobre la novelización pueden adoptar en el futuro. Pueden leerse otras breves panorámicas sobre el desarrollo de la crítica teórica de la adaptación en Serceau (1999) o Van Parys (2011a), entre otros, y acudir a los estudios introductorios de Pérez Bowie (2003) y Zecchi (2012) –de los que nos hemos servido para el resumen aquí expuesto– para completar la información sobre algunas otras propuestas de investigadores españoles.

oportunidad de que florezcan nuevos estudios que complementen los que ya están surgiendo en torno de esta otra variante adaptativa, de la que ha quedado demostrada su permeabilidad. Aventuramos, por tanto, que los futuros análisis y propuestas que pueden presentarse en este sentido admiten una múltiple y sugestiva variedad de perspectivas, a tenor de todas las ópticas teóricas que hemos ido desbrozando en este apartado.

3.2.4. Razones y funciones de la novelización filmica

En el apartado anterior nos hemos ocupado de distintos enfoques teóricos que han nutrido el campo de la adaptación cinematográfica a lo largo de varias décadas, con el fin de servirnos de ellas como guía para comprender mejor una de sus variantes, la novelización de películas, poniendo especial atención al fenómeno en el primer tercio del siglo XX en España. En esta sección, sin embargo, nos centraremos en las razones que motivan este tipo concreto de adaptación, lo que nos llevará a la exposición de las principales funciones que esta cumple en tanto que práctica literaria, social y cultural. Partiremos nuevamente de una perspectiva global pero sin perder de vista las especificidades del género en su desarrollo durante la época que aquí nos interesa.

Para adentrarnos en la necesidad y causas de la proliferación de novelizaciones filmicas podemos recurrir a algunas de las esbozadas por Linda Hutcheon acerca de la adaptación como fenómeno general. La primera de ellas parte de la observación del semiótico Christian Metz sobre el hecho de que el cine «tells us continuous stories; it “says” things that could be conveyed also in the language of words; yet it says them differently. There is a reason for the possibility as well as for the necessity of adaptations» (1974: 44). Esta primera razón que motiva las adaptaciones es sencilla, pero poderosa y válida para cualquier arte o medio de expresión, así:

[...] the same could be said of adaptations in the form of musicals, operas, ballets, or songs. All these adapters relate stories in their different ways. They use the same tools that storytellers have always used: they actualize or concretize ideas; they make simplifying selections, but also amplify and extrapolate; they make analogies; they critique or show their respect, and so on. But the stories they relate are taken from elsewhere, not invented anew [...]. It is the (post-) Romantic valuing of the original creation and of the originating creative genius that is clearly one source of the denigration of adapters and adaptations. Yet this negative view is actually a late addition to Western culture's long and happy history of borrowing and stealing or, more accurately, sharing stories (Hutcheon, 2006: 3-4).

Tanto es así que, hasta la concepción romántica de la obra de arte, que imprime a las adaptaciones una potente consideración negativa, la cultura occidental se ha nutrido del trasvase de historias de unos medios a otros en una constante repetición y actualización de mitos y tramas pues, en definitiva, como ya puntualizó Walter Benjamin, «storytelling is always the art of repeating stories» (1992 [1923]: 90). Completa Hutcheon su explicación:

Adaptations are so much a part of Western culture [...]. The critical pronouncements of T. S. Eliot or Northrop Frye were certainly not needed to convince avid adapters across the centuries of what, for them, has always been a truism: art is derived from other art; stories are born of other stories (2006: 2).

La simple constatación de que las obras de arte no nacen de la nada, sino que parten de las relaciones que de forma natural establecen con otras previamente existentes y con los contextos en que surgen se une al hecho de que, con el paso del tiempo, han ido surgiendo nuevos medios y canales de distribución de masas que demandan una enorme cantidad de relatos, que encuentran en la adaptación no solo una mayor facilidad de satisfacción de la demanda cultural, sino una actualización de las historias³⁵⁷.

Además, la presencia de las mismas historias o la ya mencionada «recreación de mitos y obras emblemáticas» (Sánchez Noriega, 2000: 51) en que recaen las adaptaciones en medios distintos de expresión o difusión permite un mayor acceso al capital cultural por parte de públicos que de otra manera no habrían disfrutado de numerosas ficciones. Ilustre ejemplo de ello es cuando «Shakespeare transferred his culture's stories from page to stage and made them available to a whole new audience» (Hutcheon, 2006: 2). Para determinado tipo de público, con escasas o dificultosas posibilidades de acceder al contenido cultural, los trasvases adaptativos han representado sus mejores –o incluso únicas– opciones de entrar en contacto con el discurso y el conocimiento históricos, del que el cine es un interesante y eficaz catalizador (cfr. Sánchez Noriega, 2000: 51).

³⁵⁷ La afirmación de Groensteen es clara al respecto: «La multiplication des adaptations est en effet la conséquence historique d'un bouleversement général du champ artistique et culturel. Car c'est l'apparition de nouveaux arts narratifs, au premier rang desquels le cinéma et la bande dessinée, puis celle de nouveaux canaux de diffusion (les *mass media*), qui ont permis et encouragé, non seulement la prolifération des récits (la catégorie de la narration tendant à supplanter celle, millénaire, de la représentation), mais le commerce de ceux-ci entre disciplines rivales» (1998: 9).

Al igual que el crítico español, Linda Hutcheon también se hace eco de la capacidad de las prácticas adaptativas para funcionar como motor de la divulgación de la cultura³⁵⁸. En lo tocante a la novelización fílmica, algunos estudiosos han reparado en el potencial pedagógico de estos textos, como Larson, al afirmar que «one value of movie tie-in books that most writers do agree on, however, is their potential to introduce young people to the world of reading and books» (1995: 44). Pero no solo pueden resultar un atractivo gancho para los jóvenes, sino para un público más amplio y general, como se deriva del testimonio de Isaac Asimov quien, en carta fechada el 31 de octubre de 1989, escribe a este crítico exactamente la misma reflexión: «Novelizations of popular movies are useful because they lure people into reading, and some of them may find they like the process and may become regular readers» (*apud* Larson, 1995: 44). La novelización, en cualquiera de sus formatos, puede servir de acicate, además de para la familiarización de la audiencia con la lectura, también como potente estimulador de las relaciones entre una parte del público y el mismo cine. Nos referimos concretamente a los niños pues, como señala Fevry respecto a las novelizaciones en forma de álbum, «on peut supposer que leur achat est surtout motivé par le désir parental d’initier l’enfant au monde du 7e art» (2009: 157)³⁵⁹.

A este afán divulgativo y didáctico, pueden sumarse numerosas razones por las cuales un autor decide versionar una obra preexistente. Entramos, así, en el terreno de las «motivaciones personales y políticas», atendiendo a la clasificación de Hutcheon. En ocasiones y, en algunos casos en conexión con el punto anterior, los artistas eligen

³⁵⁸ Según esta investigadora, el prurito pedagógico que en ocasiones encierra la adaptación conlleva algunas prácticas interesantes como las que comenta a continuación: «Related to this desire to shift cultural level is the pedagogical impulse behind much literary adaptation to both film and television. One of the largest markets for these works includes students of literature and their teachers, keen to appeal to the cinematic imaginations of those they teach. Check out the Web sites for just about any film or even stage adaptation that has educational “pretensions” today: there is now a secondary educational industry devoted to helping students and teachers “make the most” of the adaptation» (Hutcheon, 2006: 91-92).

³⁵⁹ En su trabajo dedicado a las novelizaciones fílmicas en forma de álbum, para público infantil y juvenil, Fevry distingue entre aquellas de carácter más «mediático» —con frecuencia álbumes de cromos coleccionables— y las que manifiestan un mayor prestigio, ya citadas en otro lugar de este trabajo: «De même que les novellisations pour adultes, le secteur de la novellisation enfantine peut être apprécié selon l’opposition entre culture médiatique et savante. Du côté médiatique, on trouve des productions liées à la sortie commerciale d’un film comme, par exemple, les albums Panini avec leurs célèbres vignettes à collectionner. On peut aussi évoquer la novellisation des dessins animés de Walt Disney qui se déclinent aussi bien sous forme de livres jeux que d’albums autonomes. A l’autre bout du champ, du côté savant, il existe des novellisations plus prestigieuses. Celles-ci ciblent des films issus du patrimoine cinématographique et reposent sur des illustrations originales [...]. Citons, à titre d’exemples, la transposition du *Kid* de Chaplin ou *Le Jacquot de Monsieur Hulot*, libre adaptation de l’univers de Jacques Tati» (2009: 156-157).

tomar como elemento de partida para sus creaciones obras de autores prestigiosos o que admiran con el fin de rendirles homenaje³⁶⁰. Sin embargo, otras veces las adaptaciones tienen como objetivo justamente lo contrario, la crítica de los «originales» o la subversión de los mensajes que de ellos se desprenden³⁶¹. Además, con frecuencia, el cuestionamiento que algunas adaptaciones llevan a cabo sobre las obras de partida establece un determinado posicionamiento de orden político o social. Hutcheon alude a numerosas obras basadas en la producción shakesperiana que, en cierto modo, podemos relacionar con la tendencia precedente. Si bien algunas se concibieron como homenaje, otras son vistas más bien como «a way to supplant canonical cultural authority» (2006: 93). Los adaptadores que optan por cualquiera de estas posibilidades no basan sus creaciones en elecciones tomadas a la ligera y sus resultados tienen propósitos muy definidos y conscientes, esto es:

It is obvious that adapters must have their own personal reasons for deciding first to do an adaptation and then choosing which adapted work and what medium to do it in. They not only interpret that work but in so doing they also take a position on it (Hutcheon, 2006: 92).

Las razones que pueden llevar a un artista hacia la adaptación son, claro está, múltiples y variadas y encierran un enorme interés como objeto de análisis en el seno de los estudios de la adaptación. Sin embargo, como declara Hutcheon, a pesar de resultar necesarias para entender con profundidad la idiosincrasia de este fenómeno artístico y cultural, no han constituido foco de atención suficiente en el seno de la crítica:

All this information seems to me to be of both interest and importance to our understanding of why and how an adaptation comes into being. Yet in literary studies, this dimension of response has been sidelined. However, adapters' deeply personal as well as culturally and historically conditioned reasons for selecting a certain work to adapt and the particular way to do so should be considered seriously by adaptation theory, even if this means rethinking the role of intentionality in our critical thinking about art in general (2006: 95).

Como informa esta estudiosa, hace tiempo que Donald Larsson reclamaba que parte de los estudios sobre la adaptación tomaran esta dirección de análisis:

³⁶⁰ Hutcheon aporta varios ejemplos musicales, filmicos, etc., que nacen con esta motivación alagadora. En determinados momentos, «homage is all that is posible –or allowed» (2006: 93). Sobre el caso particular de novelizaciones que rinden homenaje a sus obras de referencia, recuérdense algunos casos ya citados en este trabajo.

³⁶¹ Ilustrativas de ello son las versiones de la cantante Tori Amos de canciones de contenido misógino de autores masculinos, en las que «the new vocal angle subverts the adapted works' sexist ideology» (Hutcheon, 2006: 93). Para ampliar esta información puede consultarse Amos y Powers (2005).

Over 20 years ago Donald Larsson called for a «theory of adaptation based on an accurate history of the motivations and techniques of adaptations» (1982: 69), but few seem to have shared his interest in motivations, except to dismiss them as mercenary and opportunistic. Although the monetary appeal cannot be ignored, perhaps there are a few other attractions (*apud* Hutcheon, 2006: 86).

Efectivamente, el factor económico ha resultado muy productivo en tanto que motivación para llevar a cabo una adaptación, sea en el medio que sea. Puede constituirse como una vía beneficiosa para asegurar el éxito comercial de la empresa adaptativa iniciada si su contraparte original es una obra de renombre (Sánchez Noriega, 2000: 50). Atendiendo a un espectro más amplio de medios, Hutcheon (2006: 86-88) abunda igualmente en esta idea y ofrece, en contrapartida, diversos ejemplos que demuestran que el recurso a la adaptación no implica un aval directo hacia el éxito. Al fin y al cabo, el criterio temático no es el único que importa al público y a los inversores y, en producciones de costosas dimensiones como las óperas, los musicales o las películas, entran en juego multitud de agentes y factores de importancia. De entre ellos, sin duda, ocupa lugar preeminente el beneficio económico. Por ello, puntualiza Hutcheon que «it is no surprise that economic motivation affects all stages of the adaptation process» dado que, en definitiva, «the entertainment industry is just that: and industry» (88). El extremo al que permite llegar la praxis adaptativa, mediante la multiplicación de las mismas historias por canales distintos, redundando a veces en una fidelización de alto grado de las audiencias que las siguen. Así, nos encontramos con que determinadas obras se diversifican en un flujo ficcional constante, del que el mundo del cómic es claro representante. En ocasiones, «comic books become live-action movies, televised cartoons, videogames, and even action toys» (88). A este respecto, Hutcheon rescata la pertinente afirmación de otros críticos como Bolter y Grusin:

The goal is to have the child watching a Batman video while wearing a Batman cape, eating a fast-food meal with a Batman promotional wrapper, and playing with a Batman toy. The goal is literally to engage all of the child's senses³⁶² (*apud* Hutcheon, 2006: 88).

En consecuencia, la posible inmersión del público de estos productos culturales y de ocio se intensifica sustancialmente debido, en gran medida, a que se trata de una audiencia ganada de antemano por su condición de fieles seguidores de un universo ficcional determinado o por tratarse de obras o historias fácilmente reconocibles para ellos. Esto

³⁶² (Bolter y Grusin, 1999: 68).

tiene como consecuencia para los focos de producción no solamente la posibilidad de evitar riesgos financieros sino también la de lograr sustanciosos beneficios. Por ello, se ha recurrido a la adaptación como posible garantía no únicamente en momentos de recesión económica (Hutcheon, 2006: 5)³⁶³.

Otras veces, sin embargo, el elemento de atracción no es la trama ya conocida de una obra, sino el prestigio de su autor. En este sentido y, en referencia específica a la novelización, la investigadora establece una comparación que diferencia notablemente a los ámbitos de esta y de la cinematización puesto que, mientras que el reconocimiento de algunos escritores puede ser precisamente el motor de éxito de una película, el trabajo de los novelizadores está a menudo escasamente considerado:

Well-known writers will make lots of money (often millions), however, because studios realize the name alone will sell the movie (Y'Barbo 1998: 378). By contrast, novelizers of films are considered inferior artists by many: working from a script is not seen as the same as inventing and writing a story from one's imagination. Walter Benjamin's judgment on translators echoes commonly held opinions about adapters: «The intention of the poet is spontaneous, primary, graphic; that of the translator is derivative, ultimate, ideational» (1992 [1923]: 77) (*apud* Hutcheon, 2006: 88).

Como es sabido, precisamente una de las causas de la habitual percepción negativa que pende sobre los novelizadores de *films* se sustenta en las motivaciones económicas que estos encuentran en la realización de estos textos. No obstante, la oportunidad de ganar dinero con esta práctica literaria no se limita solo a los escritores individuales, sino que supone un muy lucrativo negocio para las productoras, las editoriales y los conglomerados periodísticos³⁶⁴.

A pesar del atractivo monetario que pueden desplegar las adaptaciones, no todas las veces resulta un aliciente lo suficientemente importante como para que muchos artistas se embarquen en ellas, puesto que no siempre les compensa la aparición de obstáculos considerables, como aquellos relacionados con las consecuencias legales que acarrea versionar trabajos previos. En palabras de Linda Hutcheon,

[...] adapters may find that the financial attractions are more than balanced in some cases by worries about legality [...]. Adaptations are not only *spawned* by the capi-

³⁶³ Para saber más sobre las motivaciones de orden económico relacionadas con la adaptación, véanse los trabajos de Ellis (1982), Seger (1992), Trowell (1992), Bolter y Grusin (1999) y Thompson (2003).

³⁶⁴ Recuérdense las ventajosas alianzas entre las casas cinematográficas y los periódicos norteamericanos, como la representada por el binomio Pathé-Hearst, o las eficaces relaciones que en España y Francia mantienen las primeras no solo con la prensa, sino también con las editoriales que lanzan al mercado numerosas colecciones de novelas breves cinematográficas que, en las primeras décadas del XX, lanzaron al mercado millones de ejemplares.

talist desire for gain; they are also *controlled* by the same in law, for they constitute a threat to the ownership of cultural and intellectual property. This is why contracts attempt to absolve publishers or studios of any legal consequences of an adaptation. The issues of control and self-protection are foremost from the perspective of those with power; at the other end, there is little of either (88-89).

Aún así, la adaptación sigue seduciendo a muchos artistas por diferentes motivos. Además de los ya tratados, otros se presentan con fuerza, como el que se halla tras algunos trasvases que se sirven de sus obras de partida para revestirse del mayor prestigio proveniente no solo de ellas, sino de su medio. Ocurre, claramente, en la traslación a determinados formatos de obras de la literatura, medio que tradicionalmente ha ocupado uno de los más elevados puestos en la jerarquía cultural³⁶⁵. Otras veces, el recurso al ejercicio adaptador se relaciona simplemente con la necesidad de determinados medios —el cine, la televisión, la radio, etc.— de nutrirse de historias y, como sabemos, el gran banco de fábulas lo constituye naturalmente la literatura, como señala Sánchez Noriega (2000: 50). A estas se suma una motivación, aparentemente ingenua y con seguridad difícil de explicar, pero de extensa y productiva presencia desde tiempos inmemoriales: la sencilla necesidad de abarcar todos los matices de una historia conocida y la curiosidad por expresarla y recibirla desde las distintas perspectivas y novedosas posibilidades que ofrecen otros medios distintos de aquel en que originariamente fue expresada. La explicación de Hutcheon sobre ello es reveladora:

[...] there must be something particularly appealing about adaptations *as adaptations*. Part of this pleasure, I want to argue, comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change. Thematic and narrative persistence combines with material variation (Ropars-Wuilleumier, 1998: 131), with the result that adaptations are never simply reproductions that lose the Benjaminian aura. Rather, they carry that aura with them. But as John Ellis suggests, there is something counterintuitive about this desire for persistence within a post-Romantic and capitalist world that values novelty primarily: the «process of adaptation should thus be seen as a massive investment (financial and psychic) in the desire to repeat particular acts of consumption within a form of representation [film, in this case] that discourages such a repetition» (1982: 4-5) (*apud* Hutcheon, 2006: 4-5).

³⁶⁵ En determinados periodos de la historia, ni siquiera la superior autoridad de que gozaba la literatura era suficiente para legitimarse como fuente para la adaptación. Como anota Hutcheon (92), durante los años de vigencia del código Hays, las adaptaciones hollywoodienses se resintieron fuertemente en función de criterios de carácter moral, lo que llevó a una menor cantidad de adaptaciones y a que la expansión del capital cultural precedente llegara a las audiencias de forma mutilada. Con ello, lograban llevar los clásicos a todo tipo de público, pero de manera no «peligrosa» o comprometida.

Estas implicaciones paradójicas³⁶⁶ que comporta la propia naturaleza constitutiva de la adaptación las encontramos reproducidas en el tipo que más nos interesa aquí, la novelización, que se manifiesta como perfecto representante de ello pues, como ya hemos comentado, asume como parte fundamental de su particular idiosincrasia, la fusión entre lo nuevo y lo conocido, la repetición y la variación, no solo como adaptaciones que son, sino por su interesante condición de productos de hibridación filmo-literaria.

La opinión de Mahlke sobre el hecho de que «with novelization, repetition is arguably *more* important than variation» (2012: 144), adquiere perfecto sentido en el análisis de las versiones novelescas de películas, en tanto que la repetición es elemento primordial de la literatura popular³⁶⁷ y uno de los factores de su éxito y motor del placer que generan en la lectura posterior al visionado. En palabras de Benassi:

[...] en permettant aux spectateurs une «relecture» individuelle et privée du film, le récit novellisé assurera aussi une fonction de ressassement, figure centrale de la littérature populaire. Il nous semble que cette possibilité offerte au spectateur/lecteur de s'abandonner au plaisir du ressassement, de l'itération, de la reconnaissance ou plus précisément de la compulsion constitue l'une des principales clés du succès des cinéromans et au-delà, du processus de novellisation (Benassi, 2004: 99).

Este crítico explica con mayor detenimiento los modos específicos en que se manifiesta la iteración en el seno de las novelizaciones fílmicas:

L'exemple des cinéromans permet de mesurer la place centrale qu'occupe la figure du ressassement dans le processus de novellisation des fictions à suite. Celle-ci est en effet présente à trois niveaux de l'oeuvre transmédiatique globale: on la trouve d'une part, sous la forme de l'itération, dans la récurrence des situations dramatiques et des schémas narratifs, ainsi que dans la permanence des personnages dans les différents épisodes du feuilleton ou les différentes occurrences de la série cinématographique (1) et littéraire (2); on la trouve d'autre part, sous la forme de la compulsion, dans la répétition du récit filmique sous la forme écrite (3). De ce point de vue, il n'est pas interdit de penser qu'une esthétique de la novellisation reposerait en grande partie sur la figure du ressassement en tant que paradigme englobant l'itération et la compulsion (Benassi, 2004: 99)³⁶⁸.

³⁶⁶ El trabajo de Ropars-Wuilleumier (1998) está dedicado específicamente a las paradojas que afectan a la adaptación.

³⁶⁷ Estamos de acuerdo con Benassi en que el fenómeno de la novelización es paradigmático de la cultura popular (2004: 95).

³⁶⁸ Benassi (2004: 99) menciona una encuesta publicada en 1922 en la revista cinematográfica *Mon Ciné*, que Garcin (2000: 141) incluye en su trabajo sobre el *ciné-roman*, que avala estas informaciones: «L'enquête montre en outre qu'avec le cinéroman se révèle le goût d'un public prêt à entrer dans un univers de fragmentation des supports médiatiques pourvu qu'il soit porteur d'un ressassement des thèmes et des trames» (Benassi, 2004: 100).

A este respecto Benassi trae a colación la lúcida explicación de Umberto Eco acerca de la vitalidad de la noción de repetición –propia de la infancia– y la relaciona con la narrativa que aquí tratamos:

Le mécanisme qui régit la jouissance de l'itération est typique de l'enfance, et ceux qui réclament non pas une nouvelle histoire mais celle qu'on leur a déjà racontée mille fois et qu'ils connaissent par coeur sont des enfants. Or, un mécanisme d'évasion où s'opère une régression si raisonnable peut être vu d'un oeil indulgent, et l'on est en droit de se demander si, en le mettant en accusation, on n'en arriverait pas à construire des théories vertigineuses sur des faits banals et substantiellement normaux. Le plaisir de l'itération est l'un des fondements de l'évasion, du jeu. Et personne ne peut nier la fonction salutaire des mécanismes d'évasion lucides³⁶⁹ (*apud* Benassi, 2004: 99).

Además, en los inicios del Novecientos se hace patente en estas obras la unión entre la vieja literatura y el nuevo medio artístico, el cine, y la fusión entre un código cómodo por reconocible, como es el modo de expresión de la literatura de corte folletinesco y la novedad semiótica proporcionada por el lenguaje cinematográfico que se cuele en estos textos, reforzados por la inclusión de fotografías de las películas.

La repetición ficcional es todavía más intensa cuando se trata de la expansión continuada de una misma obra, cuestión que en el caso de las novelizaciones se presenta con elevada frecuencia, dado que muchas veces estamos ante la adaptación novelesca de películas que a su vez adaptan otras obras, sobre todo novelas y textos dramáticos, aunque a veces incluso también poemas³⁷⁰.

Por tanto, la capacidad de ensanchar el mundo cinematográfico de la experiencia vivida en la sala de cine se alza como uno de los mayores atractivos para el público lector de estos relatos, pero también funciona de modo similar para los propios cineastas. El mismo Abel Gance, en fecha muy temprana, repara en las posibilidades que en esta dirección ofrecen las novelas cinematográficas para ofrecer la mayor experiencia posible al público y, a su vez, para completar sus películas:

Le 8 octobre [1916] – Il me vient une excellente idée qui aura un très gros avenir – j'en suis persuadé – mais là-dedans comme dedans la stéréoscopie cela aura encore été à moi de voir clair pour les autres. La faiblesse du film vient surtout de ce que, disparu de l'affiche, il disparaît presque de la mémoire – la

³⁶⁹ (Eco, 1993: 153-154).

³⁷⁰ Véase a este respecto la tabla que aportamos al final de este trabajo (Tabla 3), donde se puede observar la gran cantidad de novelas cinematográficas de las publicadas en *Blanco y Negro* que cumplen este requisito.

force du théâtre vient de ce que la belle pièce redonne encore plus de joie si possible à être relue chez soi tranquillement – ce qui permet d’en dégager les beautés que l’ambiance du théâtre masque souvent. Faire ainsi avec mes films. Les écrire très artistiquement – et les illustrer avec les photos du film – et dire sur l’écran: «Le drame de M. Gance paraîtra dans la collection... La semaine prochaine avec illust[rations] du film». Le succès serait certes très grand pour les films d’envergure. Je pourrais réunir ainsi par an une dizaine de beaux contes qui, réussissant littérairement, redonneraient une nouvelle force aux films que l’on reverrait avec plaisir. Imaginez une Aphrodite filmée avant le roman. Ne reverrait-on pas après l’Aphrodite filmée avec encore plus de plaisir, en sachant que le même auteur a participé aux deux succès de son idée énoncée sous des formes presque contraires. Belle synthèse à obtenir. Le roman et l’écrivain se complétant [sic]. Je dis l’idée à Nalpas qui en marque la bonne compréhension (*apud* Carou, 2000: 3).

Se hace patente, por tanto, que Gance es consciente del potencial de la novelización fílmica para otorgar fuerzas renovadas a sus películas mediante la complementación narrativa, de la que el lector puede disfrutar cómodamente en su ámbito privado. Como informa Carou, para el director francés la novelización acoge en su seno

[...] l’écart et même la complémentarité des deux moyens d’expression qui lui font penser qu’il tient une clé de l’expression totale –ou, comme il dit, de la «synthèse»– à laquelle il aspirera sans cesse. Il n’est pas anodin qu’il fasse allusion à la stéréoscopie appliquée au cinéma: il cherchera toujours à élargir les dimensions du cadre cinématographique, que ce soit par le relief, la surimpression, le triple écran. Même s’il ne fait pas la comparaison, risquons-la: Gance envisage aussi le film publié comme un moyen d’ajouter une dimension supplémentaire à ses images (2000: 3).

Otros autores, sin embargo, entienden la complementaridad de las novelas cinematográficas con respecto a sus filmes de partida de manera distinta a Gance³⁷¹. En este caso, se plantean como un refuerzo del carácter novelesco de la trama trasvasada y la profundi-

³⁷¹ La intención del cineasta francés cuando adquiere la idea de novelar sus propias películas es fundamentalmente artística –«Les écrire très artistiquement», dirá– y, en ocasiones, simplemente desea ofrecer a los lectores la satisfacción de una curiosidad más bien técnica, mediante la inclusión de fragmentos del guión «en bruto». Así nos lo cuenta Carou: «C’est également à *J’accuse* qu’il faut associer la première publication d’un scénario “brut”. Dans un numéro spécial de l’hebdomadaire *Filma* consacré à Abel Gance en 1920 est reproduit le découpage intégral de la troisième partie du film. Quelques passages évoquant l’impression visuelle recherchée sont de type littéraire, mais le reste est dominé par le vocabulaire technique: cadrages, fondus, cartons à insérer, etc.» (Carou, 2000: 8). La publicación del guión de Gance se produjo en el número 67 de la revista *Filma* (15-5-1920, pp. 9-16), del que Alain y Odette Virmaux ofrecen en su libro un fragmento, que incluye una fotografía de la película. Sobre esta publicación señalan que se trata de «un des premiers –sinon le tout premier– exemples de publication, par une revue, du découpage technique intégral d’un film déjà sorti sur les écrans. Le phénomène laisse supposer qu’une fraction du public appelait de ses vœux autre chose que les “films racontés”» (1983: 106). Una novelización anterior de esta película, *J’accuse*, había sido realizada por el poeta y novelista argelino Edmond Gojon y publicada en el suplemento ilustrado de *L’Afrique du Nord Illustré* en 1919. Carou supone que la concepción visual de esta versión novelesca se debe al propio Gance (Carou, 2000: 7).

zación en la materia humana del *film*³⁷². Es así en el caso de la adaptación novelesca que Canudo realizó de la película de Gance, *La Roue* (1923)³⁷³, sobre la que afirma Carou:

Le roman de *la Roue* se justifie par l'admiration de son auteur pour le film, mais son propos est d'en pallier les carences. Cette approche de la complémentarité entre littérature et cinéma diffère sensiblement de celle de Gance. En dépit d'atours avant-gardistes, l'adaptation de Canudo anticipe simplement les novélisations «à la française» de la deuxième moitié des années vingt, qui revendiquent leur caractère romanesque et dont toute l'ambition consiste à approfondir la matière humaine du film (2000: 5).

La versión de Canudo otorga un lugar de importancia a una mayor «psicologización» del texto³⁷⁴, uno de los rasgos sobresalientes en los *films racontés* franceses de los años veinte, que también marcará la naturaleza de las novelas cinematográficas españolas de toda la primera mitad del siglo XX. Resulta razonable suponer que la omnipresente eficacia de esta característica definitoria de esta narrativa encuentra su justificación en la ya mencionada necesidad de trasladar al público lector-espectador un producto novedoso, pero a través de un formato y lenguaje reconocibles. Se trata, nuevamente, del potencial que esta novelística manifiesta como traducción del arte mudo a códigos con los que todo tipo de público estaba familiarizado en aquel momento. La apreciación de Carou apunta también en esta dirección:

Dans sa fonction de *traduction*, le récit de film exprime la valeur psychologique et morale des films en des termes familiers au public lecteur de romans. Cette opération passe souvent –pas toujours toutefois– par le recours aux conventions les plus établies du roman populaire réaliste ou du mélodrame (2004: 35).

De este modo, algunos novelizadores de la época esgrimen justamente la opción psicológica de sus adaptaciones como argumento en defensa de la superioridad de la literatura sobre el cine, como al respecto escribe el novelista Jean-Charles Reynaud:

³⁷² Finalidad compartida con otro tipo de narrativa próxima a estos textos, es decir, con aquella novelística de corte popular cuya trama fundamental gira en torno al mundo del celuloide. Así, el texto promocional que aparece en la portada de la novela de *Shadow Show* (1942) de William J. Elliott –que narra una historia ambientada en los primeros años del cine– utiliza como reclamo precisamente ese rasgo: «Romance, Drama and Tragedy unfold in this vivid *human* story of the early days of the silent screen...». Para saber más sobre novelistas anglosajones que toman como tema fundamental de sus obras el séptimo arte, véase Jewell (2008).

³⁷³ Publicada por Ferenzi en la colección popular *Grands Romans Cinéma*. Puede leerse un análisis de esta novelización en Albera (2006).

³⁷⁴ Anota Carou sobre ello: «La “psychologisation” ne connaît pas de frontières: par exemple, le récit de *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) explique les répliques de Jeanne à ses juges en les faisant précéder de grandes délibérations intérieures, nourries de pédagogie de l'histoire, là où Dreyer entendait seulement enregistrer le mystère» (2004: 36). Se trata de la adaptación novelesca realizada por Pierre Bost, *La passion et la mort de Jeanne d'Arc*, publicada ese mismo año por la editorial Gallimard en su colección *Le Cinéma Romanesque*.

Telle situation qu'on admettra à l'écran parce que la fugacité de l'image la soustrait à l'esprit critique, tel simplisme de pensée, telle indigence psychologique, qu'on laissera passer [...], deviendront inacceptables dans le domaine littéraire où toute chose est fixée et soumise à l'examen³⁷⁵ (*apud* Carou, 2004: 36).

La focalización sobre las motivaciones, sentimientos y experiencias de los personajes no es terreno exclusivo de la novelización de principios del siglo XX, sino que se trata de un rasgo que podemos encontrar a su vez en aquellas de la segunda mitad del siglo —emparentadas con la producción de *best-seller*— como explica Larson:

The usual way an author will transform a film story into a novel, while remaining true to the original script, is to expand upon the characters, filling out their backgrounds and coloring their perceptions. This is not always possible in the original, given the dramatic tempo of a film, but a novel can stop and take time for parenthetical perspective (1995: 14).

De tal modo, en esa profundización sobre las historias versionadas y, sobre todo, en cuanto al ahondamiento sobre la psicología de sus personajes, está claro que algunos significados patentes en las películas de referencia aparecen fortalecidos, mientras que otros quedan restringidos, con lo que el adaptador en buena parte de los casos se convierte para su lectorado en un intérprete del filme narrado:

[...] as an interpretive act, the *film raconté* is also but one of numerous possible critical approaches to the film. When I say that the *film raconté* performs an interpretive function for the viewer, I mean of course that it is an act of hermeneutic—and even ideological—as well as (and because it is also) an act of formal intervention. It acts to encourage some meanings for the film and to constrain others (Faulkner, 2008: 30).

Observamos, por tanto, que las novelizaciones pueden establecerse como productos que dirigen al lector hacia determinadas direcciones, mediante los cambios que en ellas efectúan los novelizadores para lograr objetivos de distinta índole: personales, ideológicos, estéticos, etc. Así se expresa Larson a este respecto:

One *objection some make* to a novelization is that often its writer—eager to find his own voice in what is essentially a task of rewriting—changes elements of the film to suit his own personal tastes or artistic goals. *While this may be a valid objec-*

³⁷⁵ Este fragmento pertenece al artículo que Reynaud dedicó en 1928 al *ciné-roman*, bajo el título de «Romans tirés de films», publicado en la revista francesa *Comoedia*. Otros artículos sobre el género aparecidos en la misma época en la prensa francesa son por ejemplo el de M. Janvier, «Le ciné-roman», en *L'écran* (21-4-1917) o el de Guy de Téramond, «Comment on écrit un roman-cinéma», en *Cinémagazine* (21-1-1921).

tion (as one would assume most collectors buy a novelization in remembrance of a particular film and would therefore desire a faithful adaptation of same), there is also the fact that by investing new or expanded concepts into the novelized version of the film's story, readers may enjoy variations and new material not present in the film, which may increase their reading pleasure (1995: 40-41).

No obstante, no solamente los novelizadores pueden incidir en los aspectos o elementos que más les interesan de los filmes, sino que también los propios lectores pueden hacer uso de estos relatos como pretexto para la reflexión acerca de las películas que los inspiran. Es decir, con ellos estos no solo disfrutaban del reencuentro con las emociones que suscitó el visionado de las obras fílmicas, sino que pueden servirse de las narraciones para analizar esas mismas sensaciones con mayor calma y empeño. Con la evolución del género, «le lecteur ne cherche plus seulement à retrouver dans un texte le choc émotionnel apporté par un film, il ne réclame plus seulement le livret; il souhaite déchiffrer son émotion, l'analyser, en comprendre les ressorts» (Alain y Odette Virmaux, 1983: 87).

Esta última función señalada por estos críticos, es decir, la capacidad de las novelas cinematográficas para ayudar a comprender los entresijos de la narración cinematográfica, resultó especialmente útil en los inicios del género. Para aquellos primeros espectadores, la experiencia del *film raconté* cumplió la importante función de clarificar los pasajes más complejos o menos comprensibles de los filmes de referencia y de ordenar la secuencia temporal de la trama o las relaciones de las subtramas. Así define Carou esta consecuencia:

La linéarisation est au coeur du discours des ciné-romanciers sur leur travail, tout comme l'opération inverse de fragmentation l'a été pour les adaptateurs de romans au théâtre: au film qui «spectacularise» le fragment dramatique, la situation clé, doit répondre un roman qui présente la succession logique et linéaire des causes et des effets, des raisons et des actions (2004: 35).

Para recalcar esta idea, este investigador aporta un fragmento del texto con el que se publicitaba la famosa película de episodios *Les mystères de New York* (1915-1916), de Louis J. Gasnier y George Brackett Seitz, novelizada por el célebre folletinista Pierre Decourcelle y publicada por episodios en el diario *Le Matin* en 1915 y en la colección *Les Romans-Cinéma* de La Renaissance du Livre al año siguiente, que podemos encontrar en este periódico el 21 de noviembre de 1915:

L'expérience faite en Amérique et en Angleterre a prouvé que les spectateurs qui voient le film pour la première fois veulent ensuite en lire les péripéties en feuille-

ton, où elles sont beaucoup plus détaillées que sur l'écran; de même, ceux qui lisent le feuilleton éprouvent le plus vif intérêt à en revoir les différentes scènes illustrées par le cinéma (*apud* Carou, 2004: 35).

Como se puede ver, ya desde los tiempos de las primeras novelizaciones filmicas de la historia se utiliza su potencial como amplificadoras de la información y de la experiencia filmicas como reclamo publicitario³⁷⁶.

Autores como Alain y Odete Virmaux reparan en esta función explicativa de las novelas cinematográficas, que facilitan la aprehensión de los contenidos fugaces propagados por la velocidad filmica, para unos espectadores todavía demasiado instalados en la cultura escrita:

Le public, tout d'abord, était dérouté par la succession rapide des images; il se heurtait à un rythme précipité qu'il n'était pas préparé à recevoir, et il tendait à résister à cette fuite ininterrompue des signes, à trouver un moyen d'assurer une prise sur leur déroulement insaisissable. Le texte imprimé, déchiffré posément et repris à loisir, apparut immédiatement à l'esprit bousculé, malmené, déconcerté par le flot envahissant, comme la meilleure parade possible. Il s'agissait d'immobiliser ce qui toujours se dérobait, échappant à tout contrôle et glissant entre les doigts. Dans une civilisation régie par le verbe et obéissant depuis plusieurs siècles aux lois de l'imprimé, une telle réaction était parfaitement naturelle et prévisible. Le texte écrit permettait d'assurer la capture de l'image indocile (1983: 17).

A su vez, Clerc (1993: 96) señala no solo esta utilidad, sino también la relacionada con que el público pueda conocer los detalles que se ha perdido durante la proyección, pues hay que recordar que la experiencia de asistir a una película en una sala de cine en los primeros años del nuevo arte no se avenía fácilmente con la posibilidad de reparar en todos los aspectos de los filmes, dado el ambiente con frecuencia ruidoso e incómodo, escasamente propicio para la completa atención de lo que sucedía en la pantalla.

En contrapartida, Singer aventura como una de las posibles causas que influyeron en el declive a finales de los años diez de las novelizaciones estadounidenses, el hecho de

³⁷⁶ En cuanto al añadido informativo —no solo textual, sino también visual— que incorporan las novelizaciones afirma McLean: «But we can now consider the movie story as a concatenation of stills, other photos, and text, brought together under the primary relay text of the motion picture, that perhaps creates a space, literally and figuratively, in which third meanings can be added to films through compensatory or retroactive viewings as well as readings» (2003: 12). Consecuencia interesante de la ampliación de información es, a juicio de esta investigadora, que «pleasure comes both from imagining what the stills *might* mean and, after experiencing the film, anchoring their meaning retroactively» (12).

que ya no fueran necesarias como guías de comprensión de los filmes, como lo habían sido en los años precedentes:

It is possible that another factor played at least some role in the decline in tie-ins, both in newspapers and fan magazines, in the late 'teens. Maybe tie-ins simply weren't needed any more. As the classical Hollywood style developed, and film makers gained a better command of its codes of filmic narration (and a better understanding of its limitations), perhaps tie-ins were no longer needed as narrative guides. As movies became more intelligible (and longer), film-makers and spectators might have had less need of ancillary texts to elucidate subtleties of plot, motivation and psychology (1993: 495).

Sin embargo, parece plausible que hubieran funcionado como complementos explicativos –junto con las sinopsis o programas de mano y la labor de los explicadores– durante más tiempo y que, aunque las audiencias cada vez estaban más acostumbradas a la narrativa cinematográfica, para determinados aspectos –subsanción de errores en las cintas, complementariedad, etc.– todavía eran si no necesarias, al menos sí útiles hasta incluso en fechas cercanas a nuestros días³⁷⁷. En relación a las novelizaciones actuales afirma Mahlknecht:

The medium of the novel enables the novelizer to eliminate possible illogicalities or plot holes encountered in the script: such holes can arise either from the film's restricted possibilities of explanation –owing to its limited running time (and its problems with rendering inner life)– from sloppy screenwriting, or from both [...]. While the novel format, as we have seen, gives novelizers the chance to improve on details and eliminate plot inconsistencies, the generally tight deadlines for handing in the manuscripts are liable to cause sloppiness (2012: 153 y 159).

Efectivamente, en ocasiones las dificultades y obstáculos que entraña el proceso adaptativo a que se someten los autores de novelizaciones desemboca también en la comisión de errores y en que los resultados finales no sean los más deseables. Sin embargo, ni siquiera la existencia –quizá incluso frecuente en este género– de textos con alto grado de equivocación impidió a aquellas primeras cinenovelas cumplir esta función esencial:

Le récit de film paraît répondre à un besoin caractéristique du public du cinéma muet: celui de ressaisir et de *fixer* une expérience vécue comme fugace, voire

³⁷⁷ Mahlknecht menciona el ejemplo de la adaptación novelesca de *Terminator Salvation* (2009) realizada ese mismo año por Alan Dean Foster, «in which he smoothed out some of the film's inconsistencies, or at least implausibilities, by adding explanatory passages» (2012: 154).

hypnotique, de transcrire les images pour conjurer leur rapide évanouissement (Carou, 2004: 36).

Este asentamiento imaginativo de las imágenes vistas en la sala de cine y de las historias a ellas asociadas ya lo apreció hace un siglo Abel Gance, en cuyo diario podemos leer que «la faiblesse du film vient surtout de ce que, disparu de l’affiche, il disparaît presque de la mémoire [...]» (*apud* Carou, 2000: 3). Décadas más tarde, el escritor vanguardista y posterior novelizador de películas, Georges Ribemont-Dessaignes, se expresaba así en 1946 sobre esta misma realidad:

Ce qui est écrit est écrit. C’est une preuve flagrante de véracité en face du transitoire trop rapidement mouvant de l’écran. Et le roman imprimé prolonge et renouvelle l’impression incertaine éprouvée devant le film³⁷⁸ (*apud* Carou, 2004: 36).

Además de para poder recordar las historias del celuloide, las novelas cinematográficas posibilitaban a los lectores no solo una herramienta para el recuerdo, sino un eficaz recurso para revivir la experiencia cinematográfica porque, como indica Jean Bianchi en referencia al folletín televisivo, «tout plaisir appelle le besoin de renouveler l’expérience qui l’a provoqué» (1985). Como añadido, suponen también un modo —aunque subrogado— de conservación de la película, en las décadas en que las salas de cine o las pantallas de televisión suponían el único acceso posible a las películas:

From a reader’s perspective, novelizations offer opportunities to reexperience what one enjoyed about a movie or TV show. This value was especially useful prior to the advent of the video cassette recorder, when novels were indeed the only way to reexperience a movie outside of theatrical release or television broadcast. In this respect, it’s somewhat perplexing and ironic that novelizations have continued to thrive in the midst of available video cassettes and laser discs (Larson, 1995: 40).

Se trata, por tanto, de la oportunidad de atesorar «extractos» de estas de forma privada, con lo que tras la asistencia a la proyección, la práctica socio-fílmica no muere y se amplifica notablemente.

³⁷⁸ Comprensiblemente, en esta reflexión de Ribemont-Dessaignes se desliza la todavía extendida opinión a favor de la superioridad jerárquica de la literatura frente a las capacidades del lenguaje cinematográfico. Décadas después, este planteamiento se mantiene en las afirmaciones de algunos críticos como Benassi quien afirma sobre el *ciné-roman* francés que «il permettra non seulement d’annoncer, d’expliquer et de compléter le film muet en palliant, grâce au texte, la pauvreté de son message linguistique, mais il facilitera également l’appropriation de l’œuvre en libérant le récit de la narration cinématographique et de sa temporalité imposée au spectateur. En passant d’une logique de diffusion à une logique d’édition, l’œuvre se matérialise, se possède et s’individualise, tout en acquérant une forme de légitimité culturelle que possède la littérature mais que ne possède pas encore le cinéma» (2004: 98).

Esa sensación de «preservación» de la película se equipara con aquella basada en la sustitución de esta por medio de la posesión del ejemplar que contiene no solo el relato novelado, sino las imágenes del propio filme. Mediante la posesión del ejemplar se «posee» en modo metafórico la película. En ocasiones, la sustitución se ejerce no sobre el *film* que se ha visto en la pantalla, sino sobre aquel que no se ha podido ver en una butaca de cine. Caso paradigmático de ello se produce para aquellas personas que no tienen acceso a las salas de cine por distintos motivos: porque no hay en sus lugares de residencia –como ocurre en muchos entornos rurales–, por tratarse de personas enfermas, ancianas o con obligaciones que les impiden la asistencia a las mismas. En definitiva, se trata de llevar el cine donde este no llega (Clerc, 1993: 96). Como se puede suponer, estas funciones tienen una mayor validez en los años del cine mudo que en décadas posteriores o en la actualidad. Pero lo que es indudable es que en cualquiera de estos momentos, el séptimo arte ejerce sobre espectadores de toda época y condición una fascinación indeleble y que, por ello, la posesión de este tipo de novelas puede ser tan valiosa para ellos, ya que de una manera quizá más intensa que al coleccionar revistas, carteles o pósters, las novelas suponen la posesión no solo del objeto, sino de las historias y, en última instancia, de los actores mismos. Quizá en estas razones se halle la respuesta a la sorpresa que manifiesta Larson cuando alude a la supervivencia y floreciente desarrollo de las novelizaciones en la era del grabador y reproductor de vídeo doméstico (1995: 40)³⁷⁹.

Otro cometido de orden más práctico –ya comentado al inicio de este apartado– que asumen las novelas cinematográficas de cualquier período histórico apunta a su utilidad como iniciadoras en la lectura –y también en la cultura cinematográfica– de la audiencia infantil y juvenil³⁸⁰. Sin duda, incentivos como una lectura no demasiado exigente y la

³⁷⁹ Otra explicación sobre el éxito de las novelizaciones filmicas, tras la aparición de los reproductores de vídeo domésticos, la atribuye Adrienne L. McLean, recordando las palabras de algunos novelizadores, al simple hecho de que los aficionados encuentran, además de una mayor información sobre las películas que las inspiran, escenas que no llegan a aparecer en los propios filmes: «The reason novelizations exist, claims a writer of Star Trek books, is that audiences want “to not only re-live the experience they got in watching the movie, but they want to find out a little more, understand the character a little more, see a scene that wasn’t in the movie but could have been. It’s up to the novelizer to try and give them that value”. The ability to “browse back and forth in the text”, to acquire what Larson calls a “parenthetical perspective” that the film does not have the time or the means to provide, is what gives the novelization its appeal. That the novelization is different from, not merely more of, the movie seems to be supported by the increased production of novelizations after the widespread introduction of the videocassette recorder. If extended access to a film text were all that mattered, then the advent of video, laserdisc, and DVD technologies should have made novelizations obsolete rather than more popular than before» (2003: 9).

³⁸⁰ Las novelizaciones de películas –pero también de videojuegos– tienen una fuerte presencia en el sector editorial juvenil. En concreto, estos temas los han tratado críticos como Bertrand Ferrier (2006 y 2009) y Prisca Grignon (2012, 2014, 2015) en distintos estudios y ponencias.

presencia de numerosas ilustraciones y fotografías confieren a estos productos un elevado atractivo para atraer al público más joven. En relación a ello, queda claro que esta novelística proporciona una propuesta eficaz de popularización de la cultura para nuevas audiencias, a las que además pueden llegarles de este modo los clásicos cinematográficos.

La mayor parte de estos mecanismos que voluntaria o involuntariamente se ponen en marcha con las versiones novelescas de películas, redundan en la continuación del disfrute de lo visto en la pantalla, fruición experimentada por todo tipo de públicos, como atestiguan los pioneros en el estudio del *ciné-roman*, Alain y Odette Virmaux:

Fascination des images, disions-nous, et qui ne s'exerçait pas uniquement sur le public enfantin ou prolétarien. Et aussi fascination fugitive, aussi brève qu'un feu d'artifice. Une clientèle plus «évoluée» sera normalement tentée de retenir ces visions trop fugaces, non seulement pour mieux les déchiffrer comme nous avons vu, mais plus encore pour en prolonger l'effet, pour en mieux savourer le plaisir, pour en jouir plus durablement. Réaction déjà intellectuelle. À ce stade, le texte imprimé permet un retour de l'esprit sur son contentement initial; il favorise une sorte de reduplication, par l'imaginaire, des moments naguère appréciés; il introduit enfin la possibilité d'une réévaluation, à distance, de la satisfaction première. Toutes attitudes propres à une couche sociale qui dispose de loisirs et de moyens matériels et qui trouve une certaine délectation dans l'analyse du souvenir (1983: 18).

El análisis de estos investigadores engloba las últimas ideas que hemos ido desgranando acerca de la eficacia funcional de las novelizaciones, desde la perspectiva de la recepción individual y colectiva. En este sentido, parece evidente que la característica dominante de estos textos tiende fundamentalmente a buscar una lectura casi siempre relacionada con el placer escapista³⁸¹. La siguiente observación de Christopher Faulkner subraya esta apreciación:

³⁸¹ El comentario de Ben Singer sobre el papel fundamental que la ficción breve popular ha cumplido durante decenios en los terrenos de la diversión y del ocio es extensible igualmente a las novelizaciones, las primeras de las cuales circulan durante el período en que el cine inicia su expansión, para lo cual se sirve ampliamente de ellas, formando alianzas *cross-mediáticas*: «Most of us have a general sense of the degree to which film and television has superseded reading as a means of entertainment, but few recognize how enormously important cheap short fiction was as a popular amusement in the decades around the turn of the century. It is difficult for us to imagine the utter saturation of short stories in this period. While today only a handful of mass market periodicals publish fiction, in 1915, with the US population two-fifths the size of today's at least 60 major national magazines, "story papers", and Sunday supplements published short stories and serialized novels. Their combined *monthly* circulation came to about 80 million, or four-fifths of the total population of approximately 100 million. Many metropolitan newspapers also published short stories as a regular daily feature –adding millions more in circulation. It is probably futile, and dubiously meaningful, to speculate on whether the movies or short fiction was the dominant entertainment form in this period. The important point is that short fiction was a deeply ingrained part of everyday life at a time when the cinema was trying to expand its hold on the popular market. It is not surprising, therefore, that both film manufacturers and cheap fiction publishers saw the commercial logic of forming cross-media alliances to help them compete with their immediate same medium competitors. With movie tie-ins, film manufacturers gained national publicity, and magazines gained raw material and circulation boosters» (1993: 490-491).

Not surprisingly, the pleasure that was on offer was thought to be escapist [...]. On this evidence, the *film raconté* responded to a public appetite for an elsewhere, specifically an emotional elsewhere, an elsewhere that was not so much a real geography as a psychological and ideological nexus. However, the genre only offered an escape *into* something because it offered an escape *from* something. That is to say, what it must have articulated was the conflicted relationship between people's emotional lives and their social circumstances, a conflict which is the very definition of melodrama. Its referent could, indeed, have been the world, and not merely the film. In its emphasis on feeling, and in its use of the tropes of melodrama (in its narrative structure —coincidences, sudden reversals, etc.— character types, actions, settings, and so on), the mass circulation *film raconté* was considered part of the «presse de coeur» or sentimental press (2008: 28-29).

Faulkner (2008: 29) rescata la opinión que ya hiciera Christian Bosséno décadas antes sobre esta misma cuestión:

What characterizes the *film raconté* is a particular style, put to profit by the goldsmiths of the genre, that privileges the epithet, the superlative, and whose ultimate goal is to induce dreaming, to permit escape, to produce the most emphatic melodrama [and, by] using a certain number of key words («happiness», «forgetfulness», etc.) to live up to the expectations of a category of readers thirsty with emotions (1979b: 97).

Por su parte, críticos como Singer ponen de manifiesto el hecho de que probablemente buena parte del deleite producido por estas novelas, en las primeras décadas del cine, se debiera sencillamente a que permitían la comparación entre el texto y la película y en que, además, muchos lectores simplemente las leerían como podrían leer otras novelas. Es decir, que parte del público de esta narrativa está integrado también por aquellos que ni siquiera vieron las películas, pues la autonomía que las define hace posible su lectura al margen de las obras fílmicas de partida:

From our historical distance, it is difficult to know how tie-ins were actually used by spectators. It is probably unwise to make a blanket generalization: some people may have used tie-ins to enhance narrative comprehension, while others may have read them for other reasons —e.g., for the cognitive pleasure of drawing links between the two versions, or simply as just a short story like any other—and, certainly, many people saw movies without ever encountering their tie-ins. However, when one looks at particular examples of films with tie-ins, it seems almost inconceivable that spectators could have made any sense of the film without an elucidating intertext, and it seems likely that the film-makers assumed their audience would have the benefit of such a supplementary guide (Singer, 1993: 496).

Hasta el momento, nos hemos referido a los usos que se derivan de la lectura de novelas cinematográficas, centrándonos primordialmente en aquellas publicadas en

las primeras décadas del arte del celuloide y desde un prisma que tiene que ver con la recepción de estos productos de forma igualmente colectiva como individual. Un segundo punto de vista que podemos adoptar para observar el fenómeno en cuanto a su funcionalidad se relaciona con su naturaleza como producto de las industrias cinematográfica y editorial. De un modo u otro, las características que definen esa primera perspectiva giran todas en torno a la labor de estas novelas como recontadoras de historias.

Adentrándonos en la segunda, argumenta Van Parys que su labor como narraciones de fábulas no es la primera razón explicativa del surgimiento de las novelizaciones de películas, sino que el motivo es claramente económico: «The retelling of the film story is far from the only feature of a novelisation, and considering that promotion is its *raison d'être* it is perhaps not even its main feature» (2011b). La misma interpretación leemos, para el ámbito español, en el trabajo de Díez Puertas:

Sin embargo, más que ante un producto artístico estamos ante un fenómeno industrial: un antecedente de lo que hoyes el «merchandising», las mercancías de todo tipo que se ponen a la venta aprovechando el tirón comercial de una película concreta o bien la mitomanía que Hollywood ha creado alrededor del cine (2001: 46).

De hecho, concluye su artículo haciendo referencia nuevamente a esta idea:

Aquí no nos hemos referido a la novela cinematográfica como un estilo de novelar ni como un subgénero novelesco cuyo tema es el cine sino, insisto, como un texto que recoge el resumen argumental de una película. En este sentido, la novela cinematográfica es un sucedáneo de la proyección, un producto que proporciona un ingreso extra al de la taquilla, al tiempo que ayuda a vender mejor tanto una película concreta como todas las que le anteceden y le siguen (57).

Idéntica consideración se desprende del subtítulo del artículo que Mahlknecht dedica a la novelización estadounidense actual, titulado «The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion?» (2012).

Lo que está claro es que su aparición en los años diez supuso un despliegue de proporciones masivas, como explica Singer para el caso norteamericano:

Tie-ins also reflect a pivotal moment in American cinema's coalescence as a highly rationalized mass-market industry. With tie-ins appearing in virtually every major newspaper across the country, along with mass-circulation popular magazines, films received an unprecedented level of publicity –far surpassing the limited exposure they previously had gained from theatre-front placards– and the cinema in general achieved a new kind of prominence in the public sphere. Tie-ins were the

first major example of the strategies of mega-publicity that would soon characterize the Hollywood system (1993: 489).

El valor publicitario que indudablemente poseen las novelas cinematográficas redundaba no solamente en beneficio de las productoras de cine, sino también de los conglomerados periodísticos y de las distintas editoriales que durante décadas las han publicado, como parte de sus colecciones de novela breve o de forma aislada como libros independientes³⁸². En este sentido, funcionan como doble promoción, en tanto que suponen una invitación para ver la película al tiempo que para comprar la revista en la que aparecen o el libro, en el caso de las novelizaciones extensas (Clerc, 1993: 96). Singer señala esta misma estrategia mercadotécnica:

It is not surprising, therefore, that both film manufacturers and cheap fiction publishers saw the commercial logic of forming cross-media alliances to help them compete with their immediate same medium competitors. With movie tie-ins, film manufacturers gained national publicity, and magazines gained raw material and circulation boosters (1993: 491)³⁸³.

Abundando en el fin de lograr sus objetivos publicitarios funcionan también para los espectadores como guías para seleccionar unas películas y desestimar otras antes de acu-

³⁸² Para el caso específico de la novelización en la Francia de principios de siglo XX, Carou argumenta que la situación es diferente a la estadounidense, pues se establece un desequilibrio entre los beneficios —económicos y publicitarios— de las productoras cinematográficas y de las empresas periodísticas: «Contrairement à ce qui s'est produit aux États-Unis, le roman-cinéma ne devient pas l'enjeu d'une concurrence exacerbée entre groupes de presse. Presque un an s'écoule avant que d'autres grands quotidiens parisiens commencent à emboîter le pas au *Matin*: *Le journal* en novembre 1916, *Le petit Parisien* en janvier 1917, *Le petit journal* en septembre 1917, *L'écho de Paris* en septembre 1918. En réalité, l'industrie cinématographique a certainement plus à gagner que la presse dans le partenariat. L'influence de la presse sert les films à épisodes à deux titres au moins, en leur assurant une vaste publicité et en les protégeant —du moins l'espère-t-on— contre les censures préfectorales et municipales qui se déchaînent à l'encontre du cinéma «criminogène». Aussi a-t-on de bonnes raisons de croire un feuilletoniste prolifique et bien introduit dans le monde du cinéma lorsqu'il rapporte à ses confrères que dans de nombreux cas les journaux sont payés par les éditeurs de films pour publier un roman-cinéma, et non l'inverse. Au rang des heureux bénéficiaires, il ne faut pas oublier les feuilletonistes, qui négocient des exclusivités régionales multiples, le film ayant une aire de diffusion d'une tout autre échelle que celle d'un journal» (Carou, 2004: 31-32).

³⁸³ Para saber más sobre la magnitud del fenómeno en sus inicios en Estados Unidos, véanse los datos relativos a las tiradas que aporta Singer (1993). En países como Francia, Gran Bretaña, Italia o España, su vitalidad es también extraordinaria, con millones de novelizaciones de distinta extensión y calidad, publicadas en un elevado número de publicaciones periódicas de información general y prácticamente en todas las revistas especializadas en cine, a las que se suman las múltiples colecciones dedicadas solamente a editar este tipo de novelizaciones, fundamentalmente en Francia y en España. Hoy día, esta narrativa cuenta también con un amplio público seguidor y gozan de notable éxito. Buena muestra de ello es que solo una editorial, Hachette Jeunesse, centrada en la literatura infantil y juvenil, llegó a publicar en 2006 más de cinco millones de novelizaciones (Fevry, 2009: 156). Por su parte, Larson apunta que «over the last couple of decades [ochenta y noventa] there has been a tremendous increase in the popularity and output of these movie novelizations, especially of films in the science fiction, fantasy and horror genres, and it is these novelizations which traditionally have been the most successful» (1995: 5).

dir a las salas. Como ya recordábamos en otro lugar de este trabajo, ya en 1911 aparece una información en *The Pictures*, referida explícitamente a esta función concreta de las novelizaciones filmicas:

Its first and most obvious function will be to serve as a guide to all that is best and most worthy of being seen in the picture theatres. Knowing beforehand, as fully and clearly as words can tell them, what they may expect to see, they [cinema-goers] have all the materials necessary for making an intelligent choice of those pictures which appeal most to their tastes (*apud* Shail, 2008: 190).

No cabe duda de que surgieron con fines publicitarios, pero no es menos cierto que con el tiempo se convirtieron en mucho más que simples objetos mercadotécnicos para aquel público e incluso para buena parte de la audiencia actual.

Con respecto al beneficio económico, está claro que este repercute igualmente en los autores. De hecho, como ya hemos mencionado en otro apartado, es esa una de las razones por las cuales algunos escritores se introducen en el mundo de la novelización de películas, además de para asociar su nombre a un producto ampliamente reconocido como puede ser una película de éxito. Las cinenovelas influyen, en este sentido, no solo en la publicidad de las películas, sino en la de los propios novelizadores y sus obras.

El elemento que funciona como herramienta de ligazón –en muchos sentidos publicitaria– entre los textos –y sus autores– y las películas, es claramente el paratexto de las novelas. Aunque, como ya hemos visto, algunas veces estas intentan desconectarse de su relación con los filmes de partida para borrar su asociación con ellos. En el caso de la novelización literaria no es infrecuente la tendencia a desmarcarse cada vez más de su relación con los filmes que les sirven de base.

A su vez y entendidas como corpus total, las novelizaciones pueden ser consideradas como paratexto del propio arte cinematográfico³⁸⁴, cuestión que explica así Raffaele De Berti:

Lo studio di cineromanzi e novelle-film (la forma più breve molto diffusa) diventa non più una semplice curiosità, ma un'interessante pista di ricerca per capire la funzione sociale e culturale del cinema e dei suoi paratesti (2006: 130).

³⁸⁴ De modo similar a como las revistas especializadas en cine funcionan con respecto a este. La reflexión que Raffaele de Berti expone en otro estudio sobre estas publicaciones periódicas es clara al respecto: «Per ritornare, in generale, alla rivista cinematografica, si può dire che è un paratesto di grande interesse perché ci propone materiale di diverso tipo sul mondo della celluloid. Infatti, da una parte è un contenitore di paratesti di diversi film [...] e dall'altra è un paratesto rispetto al dispositivo cinematografico preso nel suo complesso, dove si raccontano le vite dei divi e le loro abitudini, i trucchi del cinema, l'organizzazione produttiva e si dialoga anche con il pubblico attraverso le lettere spedite al giornale» (2000: 4).

Como tales, tienden a ocupar una posición secundaria y dependiente de las obras en que se basan, a pesar de su importante valor como explicativas de las funciones sociales y culturales del cine. Nuevamente, observamos la ambigüedad que las barniza en tanto que, si bien como producto derivado del mundo del cine se hallan en una posición de menor grado de autoridad, por otro lado, en diversos momentos de su historia han ganado en legitimidad artística, no por su condición de productos en cierto modo cinematográficos, sino precisamente por lo contrario, por su pertenencia a la literatura, estirpe estética de mayor enjundia (Benassi, 2004: 98).

Podemos considerar también las funciones que a lo largo de las décadas han cumplido las novelizaciones desde un tercer punto de vista, es decir, como obras artísticas o literarias, de mayor o menor alcurnia. Bajo este prisma ayudan, especialmente en sus orígenes, a elevar al propio arte de las sombras a una mayor categoría en la jerarquía artística. Esta misma idea se localiza en la base de la afirmación con la Mählknecht cierra su artículo sobre las novelas cinematográficas:

Fictionizations, particularly those published in general newspapers rather than in specialist film-related fan magazines, helped to establish film as an independent medium. They did this not by explaining film's insufficient narrative but, paradoxically, by building a connection to the already well-established medium of literature —by *being* literatura (2011: 117).

Además de como refuerzo en el camino recorrido por el cine para constituirse como medio autónomo, otros críticos han visto las novelizaciones de las primeras décadas del nuevo medio de expresión como señal inequívoca de la eclosión de una cultura fundamentalmente mediática, liderada por la industrialización de la literatura:

Le ciné-roman marque donc l'avènement d'une littérature industrielle, véhicule d'une émotion qui cesse d'appartenir à la singularité du sujet auteur pour relever du générique, d'une émotion commune, partageable, univoque (Garcin, 2000: 149).

Por su parte, Benassi se adentra también en la consideración de estos textos como representantes de una «aproximación industrial del relato popular», lo que les confiere una notable importancia comercial³⁸⁵. Este crítico se muestra seguro de que no es este el

³⁸⁵ No podemos perder de vista que este género nace en el momento de «émergence des premières synergies entre industries culturelles» (Carou, 2000: 1). La novelización de las primeras décadas del XX puede entenderse como estandarte de la intensificación a escalas antes no conocidas del fructífero diálogo que se entabla en ese momento entre distintas parcelas de la cultura pero donde, no obstante y en lo relativo a las dos artes que nos interesan aquí, «le cinéma satellise en partie la lecture de masse» (Carou, 2004: 37).

factor más importante de su éxito, sino más bien su capacidad para amplificar determinados elementos estructurales prototípicos de la literatura popular:

Un autre paramètre spécifique du processus de novellisation observable dans les cinéromans est lié à la conception même du récit littéraire. Cette conception dépend en effet d'une approche «industrielle» du récit populaire, ce qui nous incite donc à considérer la dimension économique du phénomène de novellisation. Contrairement à certains observateurs, nous ne croyons pas que le succès des cinéromans tienne uniquement à des considérations d'ordre commercial, et que ce n'est pas parce que les premiers industriels de la culture auraient en quelque sorte «imposé» ces productions au grand public que ce dernier les plébiscita docilement. Nous pensons plutôt que la recherche «du plus grand nombre» qui accompagna le développement des cinéromans et érigea le processus de novellisation au rang de ce que nous considérons aujourd'hui comme un pure outil de marketing, n'a fait qu'exacerber certaines figures structurelles et diégétiques constitutives du récit populaire (Benassi, 2004: 100-101).

Siguiendo con las novelizaciones de principios del Novecientos, podemos asegurar que, si bien por un lado esta novelística formó parte y modeló en buena medida un conglomerado cultural que empezó a alcanzar, en el momento de su surgimiento, proporciones que asumen una complejidad nunca antes experimentada, en tanto que operan en circuitos de dimensiones industriales y se presentan como las primeras manifestaciones importantes de productividad *cross-media*, por otro, en cuanto a su expresión estética y conceptual, es frecuente que muchas de ellas supongan una reducción de la impronta literaria a expresiones mínimas, esto es, a las formas más básicas de la exposición artística. Así lo ha entendido Garcin, que complementa su anterior afirmación de la manera que sigue:

Par là, la littérature se *délittérarise* en évacuant le sens du Beau et de l'ambigu. La mutation du roman populaire en ciné-roman est peut-être, en ce sens, un aveu des origines. Quand le récit se fait scénario, il manifeste sa genèse essentiellement archaïque, en réduisant ses artifices littéraires superficiels au presque rien, découvrant l'ossature primitive de la fiction, le squelette d'un fonds commun que l'on retrouve dans les contes populaires de la Bibliothèque bleue. Le public ne demande au ciné-roman, pour finir, que d'être ce champ articulatoire des mythes fondamentaux et des topoï, dont le cinéma se saisira pour en faire des stéréotypes (2000: 149-150)³⁸⁶.

El plantamiento de Garcin se inscribe en la misma línea que se entrevé en la obra de Alain y Odette Virmaux, cuando estos investigadores evocan las palabras de An-

³⁸⁶ Como siempre advertimos, es evidente que el corpus representado por las novelizaciones literarias no está sujeto a estas dinámicas, dada su calidad estética.

dré Breton sobre el cine al que considera «une régression désolante vers le théâtre»³⁸⁷ (1983: 45).

Podemos interpretar esta regresión como un paso atrás en la búsqueda de nuevas expresiones, muy eficaces para los propósitos vanguardistas, y como la tendencia hacia un cine comercial que acabará dominándolo todo. Pero también hacia una expresión popular, de escasa calidad literaria, como la que impregna la literatura folletinesca. Recordemos, sobre este particular, las ya comentadas apreciaciones de Baetens sobre la naturaleza anacrónica de la novelización fílmica.

La cuarta perspectiva desde la que podemos observar la eficacia funcional de esta variante adaptativa como manifestación artística, práctica social y objeto de ocio reside en su valor como documentación inestimable para los estudios de cine y de literatura, para la teoría de la adaptación, para la historia y la teoría de la cultura y para otros campos de investigación, como se ha podido comprobar a lo largo de este trabajo. Apunta Deborah Allison al respecto:

Novelisations can thus be seen to give rise to three main areas of interest. As historical documents they can be of use when considering a film's developmental process. They also provide alternative readings of the film script and may, by extension, help to enrich a viewer's retrospective relationship with the film itself. Thirdly, they offer an avenue for exploring the differing narrational forms and capabilities of the two media (2007: 8).

Descendiendo a lo particular, podemos manifestar que las novelizaciones de principios del siglo XX encierran un elevado potencial documental pues, como ya percibió Alberto Sánchez Álvarez-Insúa sobre las colecciones españolas de novela breve cinematográfica, «la importancia de estas series es que en ellas está la historia social del cine en España junto con un catálogo exhaustivo del cine mudo» (2001: 395)³⁸⁸.

En resumen, lo expuesto en este apartado demuestra, una vez más, la relevancia de las novelas cinematográficas como objeto de estudio, pues queda demostrada la multiplicidad de aspectos que las atañen y que ofrecen distintas vías de interés para los investigadores. Nuestro planteamiento sobre las diferentes funciones de esta narrativa, algunas de

³⁸⁷ El fragmento forma parte de una encuesta realizada en 1930 por Henry Mercadier para *Les Annales*, publicada dos años después por *L'Irrintzina* y reeditada posteriormente por *L'Art du Cinéma* (Seghers, 1960: 262).

³⁸⁸ Sigue afirmando Sánchez Álvarez-Insúa: «Solo están ausentes los grandes films cómicos, por razones obvias: sus *gags* son difícilmente trasladables al lenguaje escrito tanto por sus componentes de acción como por su gestualidad» (2001: 395).

ellas voluntariamente perseguidas por los productores o por el público receptor y otras, como las últimas mencionadas, consecuencia de la vitalidad de este producto de consumo masivo podrían, pues, quedar clasificadas en cuatro bloques, atendiendo a su recepción colectiva e individual, a su condición de producto de la industria cinematográfica y editorial, a su pertenencia a la esfera artística y como documento histórico relevante para distintas disciplinas del saber académico.

CAPÍTULO 4. LAS NOVELAS CINEMATográfICAS DE *BLANCO Y NEGRO*

En este capítulo nos vamos a ocupar, específicamente, de la descripción de las novelas cinematográficas publicadas por el semanario *Blanco y Negro*³⁸⁹, atendiendo a distintos elementos que resultan capitales para su comprensión. En primer lugar, situaremos los relatos en el contexto de la revista haciendo alusión a su periodicidad, extensión, formato y secciones donde aparecieron. Después, pasaremos a hablar de los autores que las firmaron y de las cuestiones relativas al anonimato de buena parte de ellas. Esto nos llevará a efectuar el análisis de los diferentes estilos que las caracterizan, así como de la inclusión de fotografías de las películas a modo de atractivo acompañamiento de los textos. Seguidamente, nos centraremos en el estudio de los títulos y subtítulos de estas novelizaciones, que anticipan los rasgos más sobresalientes de la temática que incorporan, asunto que analizaremos también en profundidad. Tras esto, incluimos un apartado en el que damos cuenta de los procesos de investigación que hemos puesto en marcha para lograr identificar los filmes en los que se basan los textos de nuestro corpus, para continuar con la exposición panorámica de las películas y de los cineastas que las dirigieron, las productoras y países a los que pertenecen y los años en que fueron producidas. Asimismo, trataremos la problemática relacionada con el hecho de que muchas de estas películas son adaptaciones de obras literarias previas, por lo que aludiremos, igualmente, a los escritores de las obras originales, así como a los adaptadores y a los guionistas. Cierra el capítulo el examen acerca de los intérpretes, cuya presencia hace efectiva la potente maquinaria del *star system* en las novelas de *Blanco y Negro*³⁹⁰.

4.1. Periodicidad, secciones, extensión y formato

Entre los años 1919 y 1936 se publicaron en *Blanco y Negro*³⁹¹ 131 novelas cinematográficas con irregular periodicidad, repartidas del modo que sigue: 51 en 1919³⁹², 1 en 1921, 5 en 1923, 6 en 1925, 1 en 1926, 1 en 1927, 12 en 1928, 3 en 1929, 12 en 1932, 23 en 1933, 9 en 1934, 6 en 1935 y 1 en 1936. La distancia más frecuente que media entre el estreno mundial de las películas y la aparición de estos relatos suele estar en torno a dos

³⁸⁹ Véanse las figuras A50, A51 y A52 del Apéndice, donde se reproducen tres novelizaciones publicadas en el semanario, cada una perteneciente a una década diferente.

³⁹⁰ Todos los datos que iremos desarrollando sobre las novelas cinematográficas de la revista, así como de las películas en que se basan, se ofrecen en dos tablas incluidas al final de este trabajo (Tabla 2 y Tabla 3).

³⁹¹ Hasta donde hemos podido comprobar, *Blanco y Negro* es la primera revista de información general, no especializada en materia fílmica, que publica novelas cinematográficas en España.

³⁹² En este año, todos los ejemplares salieron con una novelización, excepto el correspondiente al 16 de marzo.

años y cinco meses, aunque no es extraño que pasen incluso entre tres y cinco años. En alguna ocasión, se alcanzaron diferencias de hasta nueve años. En particular, en cuanto a los relatos de los años treinta, se produce una situación bastante equilibrada entre los que se publican solamente dos o tres meses después del estreno mundial del filme y aquellos basados en películas estrenadas el año anterior.

A su vez, es importante distinguir entre la fecha de estreno mundial del corpus de películas que comentamos aquí –estadounidenses en su mayor parte– y el momento en que se produjo el estreno en España que, en muchas ocasiones, se hace esperar varios años. En relación a esto, hay que decir que las posibilidades son diversas en cuanto a la mayor o menor coincidencia entre los tiempos de estreno o proyección fílmica en España y de publicación de las novelas en el semanario. Por un lado, puede ocurrir que tenga lugar primero la proyección en las salas madrileñas y, posteriormente, la publicación de la adaptación novelesca de *Blanco y Negro*, como en el caso de «Fabiola» (16-2-1919), cuya película homónima se estrenó en el Teatro de la Zarzuela, inaugurando la temporada, un mes antes, el 10 de enero; también con escasa distancia entre proyección y publicación contamos con los ejemplos de «La olvidada de Dios» (15-6-1919), «Érase un hombre» (22-6-1919), «¡Justicia!» (29-6-1919), El «“Naulahka”» (6-7-1919) y «La décima sinfonía» (13-7-1919), presentadas en Madrid el 16 de mayo de 1919 en el cine Ideal, en el Primer Concurso Cinematográfico de la Asociación de la Prensa. Se trata, respectivamente, de las películas *The Woman God Forgot* (1917), de Cecil B. De Mille, *Terje Vigen* (1917), de Victor Sjöström, *Galaor* (1918), de Mario Restivo, *Le Naulahka* (1918), de George Fitzmaurice y *La dixième symphonie* (1918), de Abel Gance.

Por otro lado, nos encontramos con la situación contraria: que la novela vea la luz uno o dos años antes de la proyección española del *film* que adapta, cuestión que, en contra de lo esperado, resulta muy frecuente como puede observarse en el ejemplo de «Mi caballo Pinto» (28-9-1919), cuyo filme de referencia, *The Narrow Trail* (1917), se estrenó en Madrid en junio de 1921 en las salas Real Cinema y Príncipe Alfonso; en «Abismos de pasión» (8-1-1933), adaptación de la película norteamericana *Three Wise Girls* (1932), estrenada en España en agosto de 1933 en el madrileño cine Progreso; o en «El cantar de los cantares» (8-10-1933), novelización del *film* protagonizado por Marlene Dietrich, *The Song of Songs* (1933), que pudo verse en el Palacio de la Música de Madrid en diciembre de ese mismo año.

Esta situación demuestra que el lanzamiento de los relatos de manera simultánea a la proyección de las películas en España no fue objetivo primordial de la unión entre los productores cinematográficos y los editores de la revista, puesto que la función de estos

textos como promotores publicitarios de los filmes se había cumplido ya en sus países de origen, fundamentalmente en Estados Unidos y en Francia, donde asimismo se publicaron novelizaciones de las películas que sirven de referencia para las narraciones de *Blanco y Negro* y donde su poder publicitario tenía un valor más fuerte que en España. De igual modo, tampoco las cintas de productoras españolas obtienen una novelización más o menos simultánea en la revista, como demuestra el hecho de que entre el estreno de las películas de Julio Roeset y la inclusión de las correspondientes novelas cinematográficas pueden llegar a pasar hasta tres años. Esto quiere decir, que el mayor beneficio de estos acuerdos filmo-editoriales recae en el *magazine*, con la simple utilización de las historias del celuloide como llamativa atracción para lograr que un mayor número de lectores compre la publicación, lo que no revertiría en una mayor afluencia a las salas de cine para ver estas películas en concreto. Esto es, las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* poseen una menor eficacia publicitaria que las publicadas en las colecciones españolas de novela breve cinematográfica y en la prensa estadounidense y francesa del primer tercio del siglo XX³⁹³.

En algunas ocasiones pudieron funcionar con este fin, pero está claro que con mucha menor frecuencia de lo que en un principio hubiéramos podido suponer. Así, más que por su funcionalidad mercadotécnica o como guías para la selección de los filmes que se proyectan, algunas servirían como recuerdo de lo visto en pantalla y, otras, como adelanto posible de futuras exhibiciones cinematográficas. De un modo u otro y, a pesar de los habituales desajustes temporales, con el tiempo los lectores alcanzarían una amplia visión de la actualidad cinematográfica, de modo similar a la experiencia que los espectadores de teatro tendrían en relación al panorama escénico del momento, gracias a colecciones teatrales como *La Novela Teatral* o, sobre todo, *El Teatro Moderno* y *La Farsa*, «más estrechamente dependientes de la actualidad escénica y con el objetivo de ofrecer al lector con la mayor celeridad posible los textos que subían a los escenarios» (Pérez Bowie, 1996a: 2).

Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* aparecen, a lo largo de los años, en secciones diferentes. Así, aquellas de 1928 y 1929 formaron parte de la sección «Letras, Artes, Ciencias» –con la excepción de «Amor de mujer, amor de madre» (23-9-1928),

³⁹³ Para observar la mayor simultaneidad entre la publicación de las novelizaciones de la colección *La Novela Semanal Cinematográfica* (1922-1932) y la proyección en España –sobre todo en Barcelona, sede de la colección– de los filmes que estas adaptan, véase Barrera Velasco (2017: 243-246).

integrada en «Literatura»—, mientras que las correspondientes a los años treinta se incluyeron en la titulada «Cinema». Por su parte, muchas de las restantes no formaron parte de ninguna sección específica sino que, podríamos decir, se configuraron como una en sí misma. Durante el año de mayor número de novelas publicadas, 1919, algunos de los textos formaron parte de «Literatura», una de las cuatro secciones más repetidas en la revista, junto con «Actualidades», «Informaciones» y «Mesa Revuelta». En aquellos números en que no se incluían las novelizaciones en ningún apartado específico se anunciaban al final del sumario invariablemente bajo el título de «película cinematográfica», con idéntica categoría a la de las demás secciones (Fig. 17).

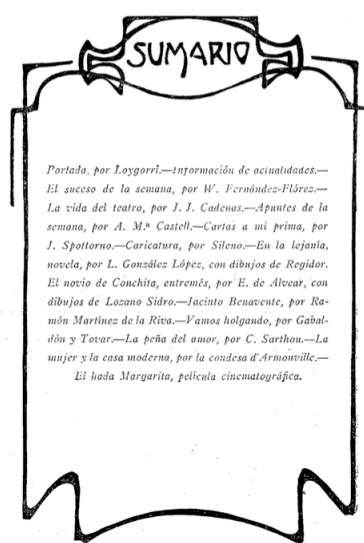


Fig. 17. Sumario del nº 1484 de *Blanco y Negro* (26-10-1919)

Como cabe esperar, en «Literatura» se publicaban textos literarios de variada naturaleza: cuentos, relatos, poemas, breves escenas teatrales, novelas por entregas, etc., mientras que «Letras, Artes, Ciencias» acoge reportajes, crónicas e informaciones de carácter muy heterogéneo y en «Cinema», por su parte, volvemos a encontrar similar diversidad pero, en esta ocasión, siempre en relación con las noticias generadas por el mundo del celuloide. De esta manera, esta sección se abre con una portadilla ocupada por una fotografía a toda página, protagonizada cada vez por un actor diferente y acompañada por un pie de foto que identifica a la estrella —casi siempre femenina— e informa de algún detalle de actualidad relacionado con ella. A continuación, suele presentarse el apartado «Argumentos de películas», seguido del resto de subsecciones, algunas de las cuales gozaron de periodicidad bastante regular como «Figuras de la pantalla», escrita por Eddie Marshall, y otras sin firma como «Notas de Cinelandia», «Caras nuevas», «Desfile de películas»,

«Efemérides», «Pantalla europea», «Nuevas películas», «Ecos de la pantalla» o «Notas de Hollywood». Además, es habitual que se intercalen reportajes sobre cine, películas de actualidad y, sobre todo, de actores, al margen de las secciones establecidas.

Hay que decir, también, que los textos de 1928 y 1929 llevan como antetítulo el marbete de «novela cinematográfica» y las de 1923 el de «cuento cinematográfico», lo que podría considerarse como una subsección. Sin embargo, estas últimas denominaciones poseen un carácter bisémico, en tanto que se refieren unas veces al tipo concreto de relato que constituyen, esto es, novelizaciones de películas y, otras, a los propios filmes, como demuestran los subtítulos de las narraciones de 1919. Buen ejemplo de ello lo representa el de «Cada perla una lágrima» (25-5-1919), que dice como sigue: «Novela cinematográfica interpretada por la famosa actriz norteamericana Fannie Ward». Evidentemente, la mención a la interpretación de Ward resuelve la duda en favor de la referencia fílmica y no de la novelesca. Como prueba añadida, podemos mencionar el resto de etiquetas utilizadas para las narraciones de 1919 a 1926, tales como la redundante «película cinematográfica» y otras como «adaptación cinematográfica» —en el caso de aquellas basadas en obras teatrales y novelescas—, «visión dramática», «drama cinematográfico», «bufonada cinematográfica», «comedia cinematográfica», «sainete cinematográfico», «cinedrama», «creación», «episodio»; algunas de evidentes matices publicitarios como, por ejemplo, «grandiosa visión artístico religiosa», «fantasía tragicómica» y otras que, simplemente, resultan más sencillas como «película norteamericana». Observamos, pues, que muchas de estas denominaciones son fruto de la interrelación entre cine y literatura, cuestión capital en la consideración del primero en el período estudiado, como ya hemos comentado en otros apartados de este trabajo. Se advierte, aquí, la interpretación del séptimo arte como literatura en imágenes, reflejada en la siguiente anécdota que Linda Arvidson, esposa del pionero del cine D. W. Griffith, cuenta en sus memorias³⁹⁴ acerca de la discusión mantenida entre su marido y los directivos de la Biograph, cuando le propusieron adaptar el poema *Enoch Arden* de Tennyson:

«¿Cómo se puede exponer el asunto dando semejantes saltos? ¡Nadie entenderá nada!». «¿Sí?», responde Griffith. «¿Acaso Dickens no escribe así?». «Sí, pero Dickens es Dickens: él escribe novelas y eso es completamente distinto». «*La diferencia no es tan grande... yo hago novelas en cuadros*³⁹⁵», concluyó Griffith (*apud* Ramírez, 1972: 26).

³⁹⁴ *When the Movies Were Young* (1925).

³⁹⁵ La cursiva es nuestra.

A su vez, las narraciones publicadas entre 1932 y 1936, –adscritas a la sección «Cinema»–, conformaron la subsección «Argumentos de películas», denominación frecuente para este tipo de narrativa a principios del siglo XX en España y muy extendida en las distintas revistas especializadas en cine. Claramente, se trata de un vestigio de los orígenes de estos textos híbridos, es decir, de las descripciones de las sinopsis integradas en los catálogos de los primeros productores de cine, fenómeno al que Gaudreault y Marion (2004), como ya hemos comentado, llaman «protonovelización». Las sucintas sinopsis que empezaron a publicarse en revistas y catálogos destinados a los profesionales de la distribución y la exhibición cinematográficas evolucionaron hacia un grado de elaboración literaria cada vez mayor, pero se mantuvo posteriormente, en muchos casos, la designación de «argumentos».

Los textos de nuestro corpus presentan un nivel de literaturización suficiente como para ser considerados literarios, pero mantienen en muchas ocasiones su condición descriptiva de las tramas fílmicas, por lo que no admiten excesiva extensión. En este sentido y, a la luz de la comparación con la novelización de las mismas películas por parte de publicaciones extranjeras, podría definir algunos de estos relatos de *Blanco y Negro* como «argumentos novelados», más que como auténticas novelas cinematográficas como las editadas por las colecciones de novela breve. Algunas de las cinenovelas de las que nos ocupamos registran un estilo auténticamente esquemático mientras que, otras –como aquellas escritas por Eduardo Mendaro– muestran una vocación más literaria, como comentaremos en el apartado dedicado al estilo de los novelizadores.

Esto, unido a las restricciones de espacio que impone su aparición en una publicación periódica, redundan en la brevedad de los textos, que oscilan entre la página y media y las ocho páginas, gran parte de las cuales se hallan ocupadas por las fotografías de los *films*. El modo de disposición de la página varía de unas a otras novelas, por lo que, mientras que en algunos ejemplares el relato se narra a dos columnas, en otros, aparece bajo la forma de una sola columna. Además, varias de las novelizaciones se muestran encuadradas por un marco que, en muchas de las publicadas en 1919, adquiere un aspecto decorativo de inspiración modernista, estilo exitosamente reflejado en estos años en las páginas del semanario, como es bien conocido.

Con los años treinta, el formato de presentación de las novelas cinematográficas cambia ligeramente y reviste tintes de menor rigidez. En primer lugar, porque el aspecto de la sección a la que están adscritas las novelas cinematográficas resulta muy similar al

resto de subsecciones que componen «Cinema», de manera que, a simple vista, no existen diferencias formales entre la exposición de los relatos y el formato de las crónicas, reportajes o informaciones de actualidad. A veces, incluso, en la misma página en que termina una novelización se inicia la subsección siguiente restándole, por tanto, autonomía y minimizando en cierta medida la inmersión de los lectores en el universo ficcional de la adaptación novelesca. A diferencia de lo que ocurre en algunos ejemplares de las colecciones de novela breve de tema cinematográfico, la lectura de esta narrativa no se ve mediada en ninguna ocasión por la inclusión de anuncios publicitarios, lo que beneficia la focalización de los lectores en la propia fábula narrada. El segundo factor que incide en la mayor flexibilidad de estas narraciones publicadas por *Blanco y Negro* en los años treinta se relaciona con el abandono de encerrar los textos por medio de la utilización de cuadros de simples líneas negras o de grecas modernistas. Al mismo tiempo, las fotografías pierden también con frecuencia el carácter cuadrangular o rectangular que las caracterizaba en los años anteriores. Así, en ocasiones, la imagen fotográfica impresa delinea las figuras de los protagonistas de la pantalla, de modo que es el texto el que se ajusta a la imagen y no al revés, como puede verse en la figura 18. A veces, se llega al extremo de incorporar el rostro aislado de uno de los actores como se ve en la figura 19. Otras veces, un cliché se superpone a otro como en las figuras 20 y 21. En esta última, además, observamos cómo la fotografía está levemente inclinada –igual que ocurre en otros ejemplos–, mientras que en novelizaciones como las de la figura 22, la imagen ofrece otra posibilidad de presentación al insertarse en un círculo. Finalmente, podemos decir que el uso que se hace de las fotografías en estas novelas resulta muy sugestivo, como mostramos en la figura 23, donde la ausencia de un marco profiere una atractiva sensación de profundidad, haciendo más vívidos a los personajes retratados.



Fig. 18. Primera página de la novelización «Fue ayer» (*Blanco y Negro*, 18-2-1934)



Fig. 19. Primera página de la novelización «Posesión» (*Blanco y Negro*, 27-11-1932)



Fig. 20. Primera página de la novelización «El dominó verde» (*Blanco y Negro*, 10-11-1935)



Fig. 21. Una página de la novelización «Suprema renuncia» (*Blanco y Negro*, 8-12-1935)



Fig. 22. Una página de la novelización «Fiesta en palacio» (*Blanco y Negro*, 21-4-1935)



Fig. 23. Una página de la novelización «La última singladura» (*Blanco y Negro*, 6-10-1935)

Como se puede comprobar, en estos años se llevan a cabo distintos ensayos con respecto a la inclusión de las fotografías de los filmes de referencia que, aunque tímidamente, ofrecen a los lectores un mayor dinamismo en la interrelación entre el texto y la imagen del producido en las novelas publicadas en 1919 y en los años veinte³⁹⁶, además de un atractivo visual innegable, que complementa el interés que este tipo de textos podía despertar tanto en el público del cine, como en el de las revistas ilustradas. A ello haremos referencia en el apartado dedicado al estilo y a las fotografías de las novelas cinematográficas.

4.2. Los autores de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*

Las novelas cinematográficas publicadas en *Blanco y Negro* aparecen firmadas por diversos autores, algunos de los cuales se ocultan tras pseudónimos diferentes («W de

³⁹⁶ Para ver la evolución y los cambios formales de las novelizaciones de *Blanco y Negro* pueden compararse los ejemplos que aportamos en las figuras A50, A51 y A52 del Apéndice.

W», «X de Y», «X de I», «Nobody» y «M. White»), por lo que desconocemos si se trata, en estos casos, de uno o varios redactores. Podríamos aventurar que las novelizaciones firmadas como «W de W», «X de Y» y «X de I», podrían deberse a un mismo autor, dada la similitud formal de los pseudónimos empleados. La cuestión de la autoría de los textos firmados de este modo resulta problemática, en tanto que la homogeneidad, la neutralidad y el carácter sinóptico de muchas de estas narraciones, puesto en práctica por medio de breves y esquemáticas frases destinadas a narrar brevemente los argumentos de las películas, no permiten llegar a conclusiones definitivas sobre la paternidad de los relatos.

Únicamente podemos plantear la posibilidad de que alguno de estos encubiertos autores se encuentre entre los redactores de *Blanco y Negro* que asistieron como jurado al concurso cinematográfico organizado por la Asociación de la Prensa en 1919, donde se presentaron cinco películas, novelizadas posteriormente en el semanario: *Terje Vigen* (1917), *The Woman God forgot* (1917), *Galaor* (1918), *La dixième symphonie* (1918) y *Le Naulahka* (1918), como ya hemos mencionado en otros lugares de este trabajo. El jurado estuvo compuesto por Emilia Pardo Bazán, Miguel Moya (presidente de la Asociación de la Prensa), Torcuato Luca de Tena, (director de *ABC* y *Blanco y Negro*), Mariano Benlliure, (director general de Bellas Artes), Joaquín Abati, (presidente de la Sociedad de Autores), Marceliano Santa María, (representante de la Asociación de Escritores y Artistas), José Molina Candelero, (presidente de la Sección de Fotografía del Círculo de Bellas Artes), Antonio Muñoz, Degrain, Julio Romero de Torres, Francisco Verdugo, José Blanco Coris, José María del Hoyo («Dhoy»), Juan Pérez Zúñiga, Francisco J. Betegón y Alejandro Pérez Lugín. Sabemos, por tanto, que estos miembros de la plantilla de la revista vieron estas películas, cuyas adaptaciones novelescas resultan, a diferencia de otras publicadas en el *magazine*, descripciones exactas de los filmes. No sería descabellada la posibilidad de que fuera este último, Pérez Lugín, el responsable de las novelizaciones, dada su conocida vinculación con el mundo del cine, o bien el pintor Blanco Coris, por la coincidencia entre su primer apellido y las transposición inglesa de uno de los pseudónimos, «M. White»³⁹⁷. Si unimos esto al hecho de que, además, las versiones de estos cinco filmes presentados en el concurso de la Asociación de la Prensa fueran firmadas por «X de I» nos puede llevar a presuponer que, efectivamente, podríamos estar ante un mismo redactor que utiliza distintos pseudónimos de modo que, quizá no se trate de autores distintos.

³⁹⁷ Asimismo, podemos también pensar que tras este pseudónimo puede ocultarse la firma de M. R. Blanco-Belmonte -quien llegaría a ocupar el puesto de director del semanario en su última etapa-, pues aquel está compuesto por la primera inicial de su nombre y la traducción al inglés de su primer apellido.

De entre los autores que conocemos destacan los nombres de Rodolfo de Salazar (Fig. 24) y Eduardo Mendaro. *ABC* publicó las fotografías de ambos, junto a las de aquellos que conformaban la redacción de este diario en 1930 (Fig. 25).



Fig. 24. Rodolfo de Salazar. Fotografía publicada en *Mundo Gráfico* (3-3-1920)



Fig. 25. Redacción de *ABC* en 1930. En la segunda fila a la derecha puede verse la imagen de Rodolfo de Salazar, mientras que Eduardo Mendaro está situado justo debajo, en la tercera fila a la derecha. (*ABC*, 1-6-1930)

Del primero, sabemos que nació en Alicante el 25 de abril de 1880 y que trabajó primero en la Diputación de esta provincia y, después, fue destacado periodista en distintas publicaciones de su ciudad natal, como *Periódico para todos*, *El Correo*, *Diario de Alicante* y *El Día*, del que fue redactor-jefe hasta 1918, puesto que igualmente ocuparía después durante veinte años en *ABC*³⁹⁸. A su vez, llevó a cabo distintas funciones en revistas como *Mundo Latino*, para la que sirvió como corresponsal en Alicante y *Blanco y Negro*, donde firmó numerosos reportajes, fundamentalmente en las secciones de «Actualidades Teatrales», «Informaciones y Estrenos», «Teatro» y «De todas partes y para todos».

Salazar dedicó también su pluma a la poesía, la novela y el teatro. De entre sus obras, destacan sus poemarios *Ecos del Alma* (1901) y *Arpa sonora* (1912); la novela *Risas y lágrimas* (1905); la comedia lírica *Náufragos de la vida* (1918), con música de Rafael Campos de Loma y *Una farsa de muñecos* (1927). Además, participó también en la colección *Nuestra Novela* (1925-1926)³⁹⁹.

³⁹⁸ Asimismo, prestó su colaboración en el periódico anual *El Bazar Murciano*, sobre el que se ha ocupado Antonio Crespo (1984).

³⁹⁹ Para saber más sobre la participación de Rodolfo de Salazar en *Nuestra Novela* y obtener más información sobre esta colección, véase Villarías Zugazagoitia (2002).

Su actividad intelectual fue notable también en otros ámbitos, en tanto que fundador y Presidente del Círculo de Bellas Artes alicantino, Presidente del Ateneo Científico y Literario de Alicante, Presidente de la sección de cultura de la Casa de Valencia, Secretario General del Fomento de las Artes y Presidente de la orquesta «La Wagneriana».

Hacia el final de su vida fue encarcelado en los inicios de la Guerra Civil, pero liberado en poco tiempo y, como consecuencia de una enfermedad, falleció el 15 de diciembre de 1937⁴⁰⁰.

Por su parte, Eduardo Mendaro (Figs. 26, 27 y 28) es el autor de todas las novelas cinematográficas publicadas en los años 1928 y 1929 en el semanario. Nació en Briviesca (Burgos) en 1878. Fue redactor de *El Español*, periódico que dirigiría tras su reapertura en 1921. En 1904 se hizo cargo de la sección de política del diario *España* y, al año siguiente, entró a formar parte de la primera redacción de *ABC* (Fig. 29), donde destacó por sus artículos de temática económica y literaria. Muy conocida fue su sección en este diario, «Recuerdos de un periodista de principios de siglo», que se convertiría en libro con homónimo título en el año 1958⁴⁰¹. También para este periódico fue autor de novelizaciones de películas entre los años 1926 y 1928, similares a las que firmó en *Blanco y Negro*, estudiadas aquí.



D. EDUARDO MENDARO, DESTINGUÍDO LITERATO, CUYA NOVELA "LA HERENCIA DE MIMI" ESTA SIENDO MUY ELOGIADA

Fig. 26. Eduardo Mendaro (*Blanco y Negro*, 8-5-1927)



D. EDUARDO MENDARO, NOTABLE PERIODISTA, AUTOR DEL LIBRO "CONFERENCIAS DE PEDRO INERNO", (FOTO VILLAR)

Fig. 27. Eduardo Mendaro (*Blanco y Negro*, 22-3-1925)



Fig. 28. Caricatura de distintas personalidades, entre ellas, Eduardo Mendaro, segundo desde la izquierda en la fila superior (*ABC*, 16-6-1946)

⁴⁰⁰ Hemos podido esbozar estas breves pinceladas de la biografía de Salazar siguiendo las escasas informaciones que se pueden encontrar sobre él en los trabajos de Ramos (1966), Casanova (1981) y Villarias Zugazoitia (2002), en las páginas web <http://www.alicantevivo.org> y <http://www.alicantepedia.com> y mediante el rastreo de diferente hemerografía de la época, en la que aparecen diseminados algunos datos sobre el autor.

⁴⁰¹ El 20 de diciembre de 1953, *ABC* informa de la conferencia que Mendaro ofreció en la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País acerca de los temas de «Recuerdos de un periodista de principios de siglo» y se informa de que, en aquel momento, era uno de los tres miembros vivos de la primitiva redacción del periódico madrileño.



Fig. 29. En la fotografía aparecen los primeros integrantes de la redacción de *ABC*, donde se puede ver a Eduardo Mendaro en primer término derecha y a Azorín, de pie, con su monóculo (Archivo Fotográfico de *ABC*)

En las páginas de este semanario publicó numerosas novelas cortas y, ya en formato de libro, algunas de mayor extensión como *Confesiones de Pedro Ibero* (1925) o *La herencia de Mimi* (1927). Escribió diversos prólogos a algunas obras publicadas en la colección *Los Poetas*, como los de *Antología de poesías de amor* (1929) y *El desdén con el desdén* (¿1930?) o de la obra *Sus mejores fábulas* (1929), dedicada a Samaniego.

Miembro del partido conservador, ocupó los cargos de Gobernador Civil de Albacete (Fig. 30), Zamora, Palencia y Ávila y el de Jefe Superior de Administración de la Escala Técnica del Cuerpo de Administración Civil del Ministerio de Agricultura. Formó parte, también, de distintos organismos como la Junta Asesora del Servicio de la Madera en 1951. Ingresó, además, en la Orden Civil del Mérito Agrícola, con la categoría de comendador de número en 1947 y fue Decano de la Real Congregación de San Andrés de los Flamencos. Estuvo enfermo durante varios años, pero aún así y, tras su jubilación como Jefe Superior de Administración Civil en el Ministerio de Agricultura, siguió colaborando en *ABC* y *La Vanguardia*. Murió en Madrid, el 8 de febrero de 1961.



Fig. 30. Banquete ofrecido por los periodistas políticos madrileños a Eduardo Mendaro —en el centro de la fotografía— tras su nombramiento como Gobernador Civil de Albacete (*ABC*, 15-1-1915)

Por último, contamos con un nutrido grupo de novelas cinematográficas que se publican en la revista sin firma, entre 1932 y 1936, pero asumen, de manera general, los mismos rasgos estilísticos que son comunes al resto de novelizaciones.

4.3. El estilo y las fotografías

Como ya hemos comentado en otros lugares de este trabajo, los autores de las novelas cinematográficas utilizan, como punto de partida para su composición, las descripciones de los argumentos de las películas y las fotografías con que estas se publicitan en la prensa y que les son proporcionados por las productoras. En ocasiones, las compañías cinematográficas editaban también folletos que podrían considerarse novelizaciones filmicas y que distribuían entre las distintas editoriales, publicaciones periódicas e, incluso, entre los distribuidores y exhibidores⁴⁰².

En cierto modo, estos materiales condicionan el resultado final de las novelizaciones, al dejarse guiar por la naturaleza sinóptica de los textos y las posibilidades de selección de los clichés fotográficos que no les permiten, muchas veces, la libertad que habrían tenido de haberse tratado de versiones que hubieran partido de una mayor voluntad individual por parte de los redactores o de la propia revista. Por ello, una gran parte de los relatos publicados en *Blanco y Negro* acusan un estilo de líneas generales, profundamente esquemáticas, que nos hacen pensar en la mera transposición de los datos esbozados en las sinopsis escritas en los departamentos de publicidad de las productoras. Así, nos encontramos con algunas narraciones construidas esencialmente por medio de frases muy cortas –separadas por puntos y aparte– que resumen, de modo no articulado, las distintas acciones de la trama. Ejemplo de ello lo representa el final de «Le “Naulahka”» (6-7-1919):

Kate, a quien Nicolás ha encontrado en la India, interviene a tiempo y obliga a su prometido a devolver aquella joya.
Nada resta que hacer a los enamorados en la India.
Nicolás ha devuelto el *Naulahka*.
En cuanto a Kate, fracasó también.
Está desesperanzada y ha decidido prescindir de sus ensueños.
Ella y Nicolás, tristes y derrotados, emprenden el regreso a Topaz.
Y allí les espera la alegría de ver comenzados ya los trabajos para la instalación de la vía férrea.

⁴⁰² Recuérdesse, a este respecto, el folleto reproducido en la figura A42 del Apéndice.

Se puede comprobar que los relatos que evidencian este estilo abreviado generarían en los lectores la sensación de una narratividad entrecortada que parece justificar la idea de que, en estas ocasiones, estemos ante la simple transposición telegráfica de los materiales argumentales de las productoras, más que ante una completa adaptación novelesca de los filmes de referencia. Además, tanto este tipo de novelizaciones, como aquellas que asumen un mayor grado de complejidad literaria, se singularizan por la falta de fragmentos dialogados, es decir, de intervención de los personajes⁴⁰³, lo que refuerza el carácter sinóptico de los textos y un mayor protagonismo de los pasajes puramente descriptivos de las acciones y, en menor grado, de los sentimientos de los personajes. Previsiblemente, la personalidad o configuración psicológica de estos se dibuja por medio del uso de epítetos que marcan un único rasgo sobresaliente y no a través de un auténtico desarrollo analítico por parte de los autores.

En escasas ocasiones, el estilo descriptivo adquiere connotaciones ecfrásticas que inciden en el establecimiento de las conexiones que, en el seno de estas novelas, se producen entre los textos y las fotografías insertadas, como se aprecia en el inicio de «Atila» (2-2-1919), donde el autor pone en palabras el contenido de la imagen fotográfica que abre la novelización, antecediendo al texto (Fig. 31)⁴⁰⁴:



Fig. 31. Escena de la película *Attila* (1918). Fotografía de la novelización «Atila» (*Blanco y Negro*, 2-2-1919)

⁴⁰³ La inclusión de diálogos, muy escasa por lo general, suele presentarse bajo las formas del uso de guiones o de los párrafos entrecomillados. En algunas novelas, este último recurso puede representar la reproducción de los intertítulos de las películas, como parece posible en «La olvidada de Dios» (15-6-1919). Por el contrario, en el relato «Pero ¿qué hace mi marido?» (8-2-1925), uno de los diálogos imita el modo de uno de carácter teatral y, por su parte, «El monstruo de los celos» (4-1-1925) está presentada, formalmente, como una obra dramática.

⁴⁰⁴ Más adelante, en este capítulo, esta misma imagen y su descripción novelesca nos servirán para ilustrar la presencia del erotismo en las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*.

En una amplia llanura se agolpa la muchedumbre, ávida de contemplar el suplicio de un ser humano. Es en los tiempos en que la caída del imperio romano va a señalar el fin de una era en la humanidad. Sobre el gentío que espera en el campo erial la ejecución de una mujer se alza el trono bipartido de Atila y Bleda, los dos hermanos, reyes de los hunos.

Entre los regios sitiales y el mar turbulento del populacho se ve a la víctima.

Es Ildica de Dardania, la bailarina. Sus verdugos la han atado por las muñecas al palo del suplicio. Es joven y bella. Un maravillosos estoicismo la hace permanecer inmóvil. Semeja una estatua. Ni el más ligero estremecimiento agita su cuerpo armonioso. Lejos de temblar ante la muerte, que parece inevitable, sus ojos dirigen su mirar hacia los reyes hermanos, con una singular expresión de reto.

Si bien parece lícito pensar que este fragmento se corresponde con la descripción de la fotografía que le precede cabe, asimismo, la posibilidad de que el autor esté comentando, en realidad, la escena de la propia película —si es que la vio— y simplemente se esté sirviendo de la fotografía para reforzar la impresión descriptiva. En cualquier caso, la inclusión del cliché en proximidad con el texto es un acierto en la elección compositiva, en tanto que la imagen mental que el lector se crea de esta acción filmica adquiere matices muy vívidos al contar, al mismo tiempo, con los dos recursos, el visual y el textual.

En oposición a la ambigüedad que, en este sentido, presenta esta novela, podemos decir que, en otras, los autores parecen aludir directamente a los filmes de referencia⁴⁰⁵, lo que, en algunos casos, nos permite pensar que quizá el redactor los viera en las salas de cine. Ocurre así en «El “Naulahka”», donde se informa de que «la acción de esta película ocurre en la India misteriosa y lejana. *Las primeras escenas*⁴⁰⁶, que vienen a constituir, por decirlo así, el prólogo de la acción, se desarrollan en el Colorado, en los llanos bañados de sol que se extienden cubiertos de nieve».

Este tipo de comentarios por parte de los redactores reducen el carácter puramente literario de las novelizaciones, provocando que el lector no se introduzca en el universo narrativo desde el principio. Además, se suelen utilizar estos contextos de presentación para exponer una introducción a los personajes, como en «Los modernos galeotes» (1-6-1919):

El asunto de esta película gira alrededor de la vida de tres hermanas, de cuyos caracteres daremos una síntesis antes de entrar en la trama de la *film*. Llamábanse las tres hermanas María, Amy y Juanita.

⁴⁰⁵ Puede ocurrir, también, que nos encontremos con alusiones, no tanto a las películas, sino a lo que podrían ser referencias al montaje cinematográfico, como se aprecia en «Arsenio Lupín» (27-4-1927): «Pero cuando este diálogo se desarrolla, la Policía rodea ya la casa».

⁴⁰⁶ La cursiva es nuestra.

Han quedado huérfanas siendo casi unas niñas, y viéronse obligadas a luchar por su existencia con tenacidad casi heroica.

María es la más fuerte, y la más valerosa de las tres.

No le arredran las privaciones ni el trabajo, por fatigoso que sea y hace cara con decisión a las contingencias de su vida de estrecheces [...].

Juanita, la hermana menor, está enferma [...].

Amy es una hermosa muchacha que no se resigna a sobrellevar aquella vida y que no encuentra otro procedimiento que redimirse de sus angustias y privaciones que el de explotar su belleza.

O bien se presenta a los intérpretes que los encarnan, como en «Suprema renuncia» (8-12-1935), donde se da cuenta de la trayectoria profesional del actor protagonista en las dos primeras páginas del relato. Reproducimos, tan solo, las primeras líneas:

El arte cinematográfico ha producido durante los últimos años pocos artistas dotados de la extraña originalidad personal que distingue a Claude Rains. Otros despiertan el interés del público por sus caracterizaciones, o la índole de los papeles que desempeñan; pero Claude Rains ha triunfado gracias a dotes exclusivamente individuales, a su talento dramático y a una fascinación especial que ejerce desde la pantalla.

Otras veces, en los inicios de los relatos los redactores emiten sus juicios sobre las obras literarias en que se basan las películas y sobre los autores de las obras originales, como vemos en «Tosca» (9-2-1919): «Desde hace más de treinta años, este admirable drama de Sardou viene conmoviendo a los públicos del mundo entero. Hay tanta humanidad en el drama y tanta firmeza en los caracteres de sus personajes, que este triunfo es uno de los más legítimos de los muchos que ha alcanzado el asombroso talento del gran dramaturgo»; o en «¡Obsesión!» (9-3-1919): «La exquisita penetración psicológica que caracteriza la obra de Marcel Prevost [*sic*] ha hecho del tipo de Chonchette una figura interesantísima».

Como se ve, muchas de estas novelas aparecen enmarcadas en un contexto, sobre todo, inicial, más emparentado con el reportaje o la crónica que con la novelización directa de las películas. Este estilo de corte más periodístico se hace patente, a su vez, en otras narraciones que incluyen, antes de la propia adaptación novelesca, una muy breve reseña cinematográfica del *film* contado, así como fragmentos de la obra dramática adaptada. Ejemplo de ello es el relato «Los intereses creados» (19-1-1919) que empieza así:

Esta película, que anuncia el alborear del arte cinematográfico en España, ofrece al público la novedad de un prólogo que no figura en la inmortal comedia, y que fue asimismo ideado a este propósito por el ilustre Benavente. La primera escena de la

notable cinta ocurre en una posada aldeana [...]. Tras esto, que es a la película lo que a la comedia el recitado inicial de Crispín, comienza la obra.

Y más adelante, se añade: «Ante el espectador, estos sueños adoptan en la pantalla una gráfica representación».

Ejemplo todavía más importante de la presencia del complemento periodístico⁴⁰⁷ de los relatos lo constituye la narración «El talismán» (14-9-1919), que dedica dos de sus ocho páginas a ensalzar los méritos de la cinematografía española, así como a reconocer los factores que imposibilitan la potencia del desarrollo de la industria cinematográfica española. Merece la pena reproducir el comentario completo:

La película cómica tiene en nuestro actor español Juan Bonafé un feliz cultivador, que ha logrado éxitos brillantes en varias *films* seguramente saboreadas ya por gran parte de los lectores que detengan su atención en estas líneas.

Es seguro que cuando las empresas que en España están constituidas ya y las que, según las noticias que no hace mucho tiempo han publicado los periódicos, van a constituirse, lleguen a alcanzar el desarrollo conveniente, la producción española se impondrá a todos los mercados del mundo.

En España hay actores de positivo mérito; tenemos una fuerte característica nacional, capaz de dar a nuestras producciones cinematográficas un matiz propio e inconfundible, y atesoramos en notas artísticas y en bellos paisajes una verdadera riqueza en la que nadie puede superarnos y de la que un buen director de películas puede obtener resultados maravillosos.

No nos hace falta más que sacudir esa especie de indolencia, o más bien de timidez, con que nos sobrecogemos ante cualquier empresa nueva por una absurda desconfianza de nuestras propias fuerzas.

Pero una vez «entrenados» en la obra, una vez lanzados a ella con el dinero y entusiasmo que son necesarios, España producirá films notables que recorrerán triunfalmente el mundo y serán una gran fuente de ingresos.

Porque es preciso advertir que la industria de la película es una de las que más dinero ponen en movimiento, de las que más personal necesita y de las que pueden obtener para el capital invertido en ellas un más crecido interés.

Se suele decir:

—¿Tenemos actores para ese género?

—Sí —contestamos nosotros—; los tenemos, y he ahí una brillante muestra en Bonafé, en Zorrilla y en todos los que ya han cultivado ese arte nuevo. Ellos están muy por encima de muchos actores franceses y americanos que nos han aburrido en la pantalla.

Y vamos a narrar el asunto de *El Talismán*.

⁴⁰⁷ En ocasiones, este estilo periodístico revela ciertas trazas de carácter publicitario, pues resulta muy similar al empleado para promocionar las películas en la prensa del periodo. Lo observamos en «La olvidada de Dios»: «Conocidos ya los personajes, describiremos a grandes trazos el argumento de esta *interesante película, de extraordinaria belleza y de intensa emoción*». [La cursiva es nuestra].

Se observa, por tanto, cómo los autores aprovechan el espacio que la revista dedica a las novelas cinematográficas para deslizar su opinión acerca de distintos asuntos como, en este caso, sobre el estado de la cinematografía española. No siempre, como en «El talismán» se combina la novelización con el artículo periodístico sino que, lo más frecuente, es que al hilo de una acción propia de la trama o de la aparición de un personaje se deslicen los comentarios del autor. Leemos en «El rey de la serranía» (11-5-1919):

Un día llega a la sierra Rafael Gallardo.
Rafael gallardo es un bandido que se ha hecho célebre por sus golpes de audacia. Los lectores⁴⁰⁸ comprenderán fácilmente que Rafael es un bandido a la antigua andaluza, no uno de esos criminales de película francesa o norteamericana que poseen casas con trampas maravillosas, que manejan los anestésicos, que suben a los trenes en marcha, que son aviadores, que saben navegar en una lancha con motor de gasolina y que guían un automóvil mejor que un *chauffeur* profesional. Rafael Gallardo apenas sabe montar a caballo, y todavía usa trabuco. Queremos detenernos un momento a llorar esta inferioridad del bandido de las películas españolas sobre sus congéneres de otros países. Verdaderamente, la film que nos ocupa no es en absoluto veraz⁴⁰⁹.

En ocasiones, las digresiones de los redactores adquieren un tono irónico, como se observa en la continuación del fragmento anterior:

No nos gusta meternos donde nadie nos llama ni defender intereses ajenos; pero, por patriotismo, no nos parecería mal que los bandidos de la Península organizaran un mitin, o una manifestación de protesta, o, sencillamente, enviaran comunicados a los periódicos, protestando contra ese ejemplar representativo y asegurando que, desde los tiempos de José María hasta los que corren, el bandidaje español se ha mantenido a la altura de su época, evolucionando con la necesaria sabiduría.

El apunte sarcástico –aunque muy leve– está presente en otros ejemplos como en el siguiente extracto de «La verdad oculta» (4-5-1919):

El doctor permaneció unos segundos visiblemente consternado.
–¿Puedo saber el motivo de tal resolución?
–Vuestra propia conciencia sabrá contestaros...
El doctor interrogó a su conciencia. Pero su conciencia debió de haber guardado mutismo cuando Mr. Keith insistió [...].

⁴⁰⁸ Son frecuentes, en estos textos, las interpelaciones a los lectores, como aquellas presentes también en «La tía de Pancho» (7-9-1919) y «Mi caballo Pinto» (28-9-1919).

⁴⁰⁹ Sobre la falsedad de las películas, solucionada mediante el concurso de las casualidades para ganar en verosimilitud, encontramos otra referencia en «La fortuna de Fifi» (8-6-1919): «La casualidad, esa hada protectora de los personajes de las películas, hace que el 13.013 salga premiado en el sorteo con el premio mayor».

Además de las notas irónicas, los autores suelen mostrar opiniones de orden moral o reconstruir algunos aspectos que, presumiblemente, no están en las películas y que desarrollan con su inventiva. Frecuentemente, tienen que ver con los sentimientos que pueden albergar los personajes femeninos, presupuestos por el criterio del redactor, como se muestra en la siguiente digresión de Mendaro en «Thilda, hermosa y juvenil, ofrenda su vida en el ara del amor» (29-7-1928), autor que muy habitualmente recurre a estos procedimientos:

En estas líneas resplandece fúlgida un alma femenina, nimbada por el martirio, que no tuvo poder bastante para despojarla de sus bellas ilusiones. ¡Un alma femenina! ¿Acaso los hombres que hoy deambulamos por el mundo acertaremos en la pretensión de analizar las que animaron a los seres tan distantes de nosotros por el transcurso de muchos siglos? Tal vez sí; indudablemente, sí. Porque, no obstante el voltejo de usos y costumbres, los anhelos cobijados en el pecho de la mujer hallanse en todo momento de la Humanidad sometidos al mismo ritmo, y marchan por igual cauce, y obedecen a idéntico impulso.

No hay duda de que el estilo de Mendaro contrasta notablemente con el del autor —o autores—, que se esconde bajo pseudónimo, de los anteriores fragmentos citados. El carácter hiperliteraturizado de sus novelas parece estar en la base de la distancia que estas mantienen con respecto a las películas de partida, a juzgar por los argumentos que de ellas se consigan en el catálogo del American Film Institute, único recurso de comparación en ausencia de los filmes, muchos de ellos perdidos. Se verifica, en estas versiones, la presencia de las características del estilo literario de la novela rosa, apuntadas por Amorós, tales como la «adjetivación muy culta, léxico anticuado, paralelismo y contraposiciones, metáforas retóricas, frases lapidarias [...]» y un «efectismo ingenuo y pintoresco», así como la «coexistencia de niveles lingüísticos muy diversos» (1974: 16). A ello hay que añadir la repetición constante de las mismas ideas, que el autor manifiesta con expresiones como «gentil princesita» o «mujercita genial» y la reiteración en el uso de unas mismas estructuras y términos como el diminutivo para la mención de los personajes femeninos o los adjetivos «tremolante» y «bravío». La amplificación sentimental que denota el empleo de esta prosa grandilocuente revierte en la naturaleza folletinesca y melodramática de las novelas, de las que no solamente son claro ejemplo aquellas salidas de la pluma de Mendaro, como se demuestra en el siguiente párrafo de «La olvidada de Dios», firmada por «X de I»:

En el *Patio de los Pájaros*, riente pensil embalsamado con el rico perfume de las flores más fragantes y amenizado por el dulce concierto de mil aves que trinan gozosas, se prometen y juran, escondiéndose de todas las miradas que pudieran delatarles a la atroz venganza del Monarca y de su corte, un amor imperecedero...

El carácter melodramático se ve reforzado con la utilización de frases muy largas, de los puntos suspensivos, de la incorporación de las mayúsculas para las ocasiones de mayor dramatismo o instantes de sorpresa o peligro —presentes en otras novelas— y, por supuesto, de las fotografías que evidencian idénticas intenciones, como la que acompaña a este extracto, donde el elemento que con mayor fuerza evoca la sensación melodramática es, sin duda, la postura del protagonista masculino (Fig. 32).



Fig. 32. Geraldine Farrar y Wallace Reid en una escena de la película *The Woman God Forgot* (1917).
Fotografía de la novelización «La olvidada de Dios» (*Blanco y Negro*, 15-6-1919)

Además de por estas cuestiones, buena parte de los textos se caracterizan por acusar un cierto descuido en la redacción, a través de la mezcla de verbos en tiempo pasado y presente —a veces, en una misma frase—, como en «La sortija misteriosa» (26-1-1919), «Atila» (2-2-1919) o «El rey de la serranía» (11-5-1919); o se prescinde de la explicación de algunos conflictos de la trama, de manera que resulta un tanto difícil conocer bien la película adaptada, como en «Gula» (23-3-1919) o «La prisión sin muros» (31-8-1919). Este aspecto es particularmente significativo en las novelizaciones publicadas en los años treinta que resultan, por lo general, mucho más sinópticas y asumen un grado, en ocasiones, mínimo de literaturización con respecto a las anteriores. Representantes de esta tendencia son los relatos «El amante vagabundo» (13-11-1932), «El abogado defensor» (12-2-1933) o «La amargura del General Yen» (21-5-1933), con cuya lectura no llegamos a entender ni conocer en su totalidad cuál es la fábula narrada en la película.

Normalmente, sin embargo, existen escasas posibilidades de duda acerca de lo que les ocurre a los personajes, los autores dejan poco margen para la ambigüedad o la construcción propia por parte de los lectores. De hecho, es frecuente que, de igual modo que en la novela rosa se anticipa pronto quién es el villano para que no quede ningún resquicio de duda (Amorós, 1968: 52), aquí se adelanta el resultado de las acciones de

los personajes, antes de que se desenvuelvan en ellas. Esto es lo que ocurre en «Fru Fru» (15-1-1919), donde leemos que «Valreás y Sartorys visitaban con asiduidad la residencia del millonario, y este trato casi cotidiano hizo nacer las simpatías primero y después los amores de que más tarde se había de derivar la tragedia». Este recurso incita, en cierto grado, a la curiosidad de los lectores y, por tanto, supone un acicate para el planteamiento de la intriga, conducida en algunos textos mediante la participación deliberada de la voz narrativa: «¿Qué suerte de angustia perseguirá ahora en la vida a esos dos seres, prendados el uno del otro? ¿Serán separados para siempre por el obstáculo que la mentira de un viejo demente ha querido elevar entre ellos...?» («Obsesión», 9-3-1919). La resolución del conflicto —el matrimonio entre ambos— tiene lugar tres breves párrafos después. Esta es la norma en este corpus: todas las novelas muestran un final cerrado y los conflictos solucionados.

En cuanto al ritmo de las novelas, podemos decir que suele depender de la temática. Es decir, la focalización en los asuntos amorosos conlleva la dedicación de una mayor extensión a este aspecto de la trama, por encima de otros. Ello se hace evidente en «La verdad oculta» (4-5-1919), al dedicar el autor una página entera a la narración pausada de la escena amorosa, lo que le obliga a precipitar el final de la novela de forma mucho más breve y rápida.

Habitualmente, existe una correspondencia entre el grado de literaturización de los relatos con la cantidad de texto que se incluye en la página. Concretamente, en «La barrera de oro» (3-4-1921) observamos que contiene páginas con una gran cantidad de texto que, además rodean a la fotografía insertada (Fig. 33).



Fig. 33. Página de la novelización «La barrera de oro» (*Blanco y Negro*, 3-4-1921).

La gran proporción de texto que ocupa la página, junto a la disposición de esta recuerda a las novelizaciones aparecidas en la prensa norteamericana de la época, de la que es buena muestra la versión homónima de la película *The Red Lantern* (1919), publicada en *Photoplay* en Junio de ese mismo año y firmada por Betty Shannon (Fig. 34).



Fig. 34. Novelización de la película *The Red Lantern* (1919)
(*Photoplay*, junio de 1919)⁴¹⁰

Otros ejemplos, sin embargo, muestran la tendencia contraria al disminuir la importancia de la narración escrita frente a la de la fotografía que puede llegar a ocupar hasta una página entera (Fig. 35).



Fig. 35. Página de la novelización «Viviette» (*Blanco y Negro*, 30-11-1919), que narra la película homónima del año 1918, protagonizada por los actores que aparecen en la fotografía:
Vivian Martin y Eugene Pallette

⁴¹⁰ Nótese que, unos meses después, de esta película también se publicó una novelización en *Blanco y Negro*, con el título de «El farol rojo» (16-11-1919).

Cuando se reproducen los clichés a toda página puede tener lugar una interrupción en la lectura que desplaza el centro de atención desde la acción hacia la personificación de los personajes y, yendo un poco más allá, hacia los mismos actores, en un nuevo afianzamiento del poder del *star system* cinematográfico.

En términos generales, las imágenes suelen compartir página con el texto estableciendo interesantes relaciones entre sí. No es nuestra intención llevar a cabo aquí un análisis concienzudo de las implicaciones semióticas resultantes de estas conexiones, puesto que se trata de un tema de amplio y complejo recorrido que no puede contenerse en los límites de este trabajo. No obstante, esbozaremos algunas reflexiones acerca de los diálogos que ambos lenguajes mantienen en el seno del corpus que manejamos.

En primer lugar, habría que recordar la apreciación que ya ha señalado Baetens:

Toutefois, la caractéristique la plus fondamentale des novellisations littéraires est leur rapport très singulier à l'illustration. Quelle que soit son orientation, littéraire ou populaire, la novellisation n'est pas un genre qui cherche à faire concurrence au pouvoir visuel du cinéma. Elle se caractérise par un déficit visuel certain. Le novellisateur décrit peu, même si les raisons ne sont pas toujours les mêmes. Dans la novellisation populaire, souvent écrite par des auteurs qui ont pas vu le film encore en gestation, on craint que les descriptions n'agacent ou ne déroutent le lecteur. Dans la novellisation littéraire, l'accent est mis sur les traits spécifiques de la parole littéraire, ce qui exclut toute tentative de copier servilement les images du film. Cependant, cette anti-visualité est loin d'être absolue, car il arrive que les novellisations soient illustrées, à la fois à l'intérieur du livre, en des pages horstexte ou en des cahiers d'illustrations, et en couverture, recto et verso confondus. Telle est en tout cas la norme dans les novellisations populaires et commerciales, qui sur ce point aussi se séparent de la novellisation littéraire, elle souvent rétive au principe de l'illustration (2009: 141).

Como afirma este crítico, todas las novelizaciones, sean de carácter popular o literario, se ayudan del poder visual del cine, pero revelan un déficit visual, en tanto que rechazan el recurso de la écfrasis en la parte textual. Las diferencias fundamentales entre las adaptaciones populares y aquellas de pretensiones artísticas tiene que ver con el hecho de que, en las primeras, uno de sus valores fundamentales reside en su poder comercial y, además, las fotografías sirven, más que para ilustrar el texto, para presentar a los personajes o, mejor dicho, a los actores, de modo que su capacidad narrativa resulta muy poco eficaz (cfr. Baetens, 2009: 142). Nuevamente, volvemos a encontrarnos con la importancia de la presencia del aparato del *star system*⁴¹¹. En consecuencia, las fotografías no ilustran realmente el texto, sino la propia película:

⁴¹¹ Como afirma Grivel, en este tipo de textos, el actor actúa como punto de unión entre la película y el texto, en tanto que es el elemento que capta el mayor interés de los lectores (2004: 39).

Ce qui doit s'illustrer, ce n'est pas le récit du film, mais le film lui-même –et dans le cinéma populaire, un film n'est pas séparable des comédiens qui le portent. Par ce rappel du film l'illustration obéit logiquement, le cinéma étant aussi une industrie, à un but publicitaire. Enfin, la meilleure façon d'établir le lien entre le livre et le film est de passer par les images qui résument le mieux l'œuvre cinématographique, soit l'affiche du film et les portraits des stars, car même si on n'a pas vu le film, il est probable qu'on connaît l'affiche et les comédiens (Baetens, 2009: 142).

Esto, unido al hecho de que los clichés que acompañan los textos de las novelizaciones no son fotogramas sino fotografías publicitarias⁴¹², de estudio⁴¹³ y de explotación de los filmes refuerza la discontinuidad narrativa que se produce entre aquellas y los relatos narrados. En nuestro corpus, se dan muy pocos casos en que las fotografías ilustren, en complementariedad diegética, las fábulas contadas en el texto. Un ejemplo claro lo hemos podido comprobar al comentar una de las escenas de «Atila». Pero lo más común es que la disposición fotográfica no se corresponda con los momentos de la acción que narran los autores. Ello provoca numerosas interrupciones en el devenir cronológico de las tramas y cierta incomodidad en la lectura. En «Mi primo» (9-11-1919) se llega al extremo de incluir una fotografía donde aparece el protagonista, el tenor Enrico Caruso, manteniendo una conversación con el director de la película, Edward José (Fig. 36), lo que hemos podido descubrir al tener ocasión de visionarla⁴¹⁴. Sin embargo, aquellos lectores que no vieron el *film* en su momento, indudablemente concebirían el cliché como parte visual de la trama, aunque no estuviera explicado su contenido en el texto dado que, como hemos comentado, no es frecuente que se describa lo que muestran las imágenes⁴¹⁵.

⁴¹² Véanse las figuras A53 y A54 del Apéndice.

⁴¹³ Resultan, por tanto, muy estilizadas, por lo que queda preservado el estatus icónico de las estrellas protagonistas.

⁴¹⁴ Por otra parte, no es infrecuente el uso de fotografías que, aunque pertenezcan a la película, no tengan relación alguna con lo que se está leyendo, lo que nos hace pensar en el deseo de la revista de aprovechar los materiales proporcionados por las productoras, sin llevar a cabo el esfuerzo de complementar con ellas adecuadamente los relatos.

⁴¹⁵ A crear la sensación de que la imagen formaba parte de la historia narrada en la película contribuiría, también, la inserción de un pie de foto que sí tiene que ver con la diégesis.



Fig. 36. Enrico Caruso y Edward José. Fotografía de la novelización «Mi primo» (*Blanco y Negro*, 9-11-1919)

Otros modos en que se produce la suspensión de las tramas en las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* se relacionan con la ubicación de las fotografías. Ocurre, a veces, que al final de la página queda interrumpida una frase por la imagen que puede llegar a ocupar toda la siguiente, de modo que se mantiene el suspense —o la incomodidad— hasta dos páginas después. En «El monstruo de los celos» (4-1-1925) a mitad de una palabra se interponen tres fotografías (Fig. 37).



Fig. 37. Tres páginas de «El monstruo de los celos» (*Blanco y Negro*, 4-1-1925)

Es preciso, además, tener en cuenta los pies de foto como un tercer elemento que desequilibra el orden lógico de lectura, dado que, igual que las fotografías, no suelen seguir el orden de la historia, tal y como se va desarrollando en el texto. En «Avaricia» (30-3-1919), por ejemplo, en un momento de la narración el autor relata una acción concreta de la trama, mientras que el pie de la fotografía que acompaña ese instante relatado por el texto anticipa otra parte de la subtrama, que se desarrolla textualmente más adelante y con «La heroína de

Nueva York» (2-3-1919), lo primero que ve el lector es una fotografía introductoria, después el pie de foto que le introduce *in media res* en la historia relativa a la suplantación de personalidad que afecta a un personaje y, finalmente, accede al inicio de la novela en un movimiento regresivo de lectura. Podemos decir, además, que las discordancias que imponen los pies de foto provocan sensaciones distintas en los lectores⁴¹⁶. Además de las comentadas, nos encontramos con que, a veces, se incluyen alusiones a personajes o acciones que el lector todavía no conoce; otras, muestran momentos tensionales distintos a los manifestados en el texto, como en «Soberbia» (6-4-1919) donde, en un momento dado, en la parte textual ha pasado ya el peligro que acechaba a los protagonistas, mientras que en el pie de foto se mantiene la situación amenazante, lo que supone un retroceso en la lectura y la ansiedad del lector, que se relaciona con el deseo de solución del conflicto. A esta iteración típica de la literatura popular se llega también mediante el uso de los pies de foto, como en «Ira» (23-2-1919) donde, tras el cliché fotográfico, se incluye en el pie de foto una frase que se repite en la siguiente línea textual: «Una de aquellas danzas exóticas, místicas y paganas a un tiempo» (Fig. 38).

Cuando el desconocido llamó a la puerta, la familia se había quedado sola. Los contrabandistas, y con ellos Arturo, se habían marchado después de ver ejecutar a Elena. Aun no amanecía cuando interrumpió el sueño del huésped un confuso rumor, inexplicable en aquel desierto. Se asomó a la ventana y asestó los gemelos al lugar de



Una de aquellas danzas exóticas, místicas y paganas a un tiempo.

una de aquellas danzas exóticas, místicas y paganas a un tiempo, en las que el gesto y el ritmo hablan con el lenguaje de las pasiones humanas. La familia montañesa oyó al recién llegado. ... donde el ruido procedía: la luna, que paseaba por los espacios su disco de plata, como una eucaristía, le alumbró un cuadro singular: los contrabandistas ascendían por la montaña, conduciendo pesados fardos de

Fig. 38. Francesca Bertini en *L'ira* (1918). Novelización «Ira»
(*Blanco y Negro*, 23-2-1919)

Explicábamos más arriba que las imágenes de las novelas cinematográficas no suelen ilustrar las acciones de los personajes. Sin embargo, sí resultan muy eficaces a la hora de materializar, para el lector, algunas de las ideas manifestadas por los autores o algunos de

⁴¹⁶ Asimismo, la ausencia de pies de foto suscita una falta de información que altera también la lectura.

los rasgos definitorios de los protagonistas. Por ejemplo, contribuyen a su representación visual en función de los valores que portan. Así, el lector recibe de un solo vistazo la distinción entre buenos y malos pues, de modo similar a la novela de folletín, las características físicas de los personajes filmicos son la externalización de sus atributos morales. De todos, el villano violento es uno de los más fácilmente reconocibles (Fig. 39).



Fig. 39. Firebrando mantiene cautiva a Ramona en «La presa del pirata»
(*Blanco y Negro*, 27-7-1919)

Por añadidura, las fotografías no solo cumplen esta función, sino que contribuyen al refuerzo de la sensibilidad y estética dominantes en este corpus filmico, esto es, el melodrama, por medio de la selección de clichés que evidencian los instantes más impactantes de la acción, sobre todo, en cuanto a la expresión de fuertes descargas emocionales⁴¹⁷. Las imágenes registran una amplia variación de escenas. Por ejemplo, personajes que expiran en los brazos de sus seres queridos (Figs. 40 y 41), que sufren un intenso dolor tras una noticia inesperada (Fig. 42) o son víctimas de los actos violentos de los villanos (Figs. 43 y 44). Otros se resuelven a hacer uso de las armas (Figs. 45, 46 y 47) o bien, a disfrutar de una gran pasión (Fig. 48).

⁴¹⁷ Como se puede observar, prácticamente ninguna de las fotografías que hemos seleccionado en este apartado pertenece a novelas publicadas en los años treinta, puesto que estas no muestran acciones, ni instantes de las tramas, sino que redundan exclusivamente en la imagen de los actores al tratarse casi siempre de fotografías de estudio o publicitarias donde solo se ve a los intérpretes, frecuentemente posando para la cámara.



Fig. 40. Fotografía de la novelización «Soberbia» (*Blanco y Negro*, 6-4-1919)



Fig. 41. Fotografía de la novelización «Fru Fru» (*Blanco y Negro*, 6-1-1919)



Fig. 42. Fotografía de la novelización «Un drama en la noche» (*Blanco y Negro*, 12-1-1919)

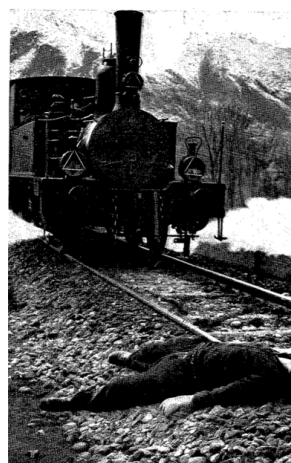


Fig. 43. Los enemigos del protagonista intentan que muera arrollado por un tren. Fotografía de la novela «El médico de las locas» (*Blanco y Negro*, 2-11-1919)



Desde la primera noche quiso golpearla.

Fig. 44. Fotografía de la novelización
«La muchacha que costó cien duros»
(*Blanco y Negro*, 20-4-1919)



Fig. 45. Fotografía de la novelización
«Soberbia» (*Blanco y Negro*, 6-4-1919)



Fig. 46. Fotografía de la novelización «Ira»
(*Blanco y Negro*, 23-2-1919)



Fig. 47. Fotografía de la novelización
«El occidente» (*Blanco y Negro*, 21-12-1919)



Fig. 48. Fotografía de la novelización «El signo de la cruz»
(*Blanco y Negro*, 26-2-1933)

Indudablemente, la fuerza de las fotografías supone un impacto sobre las novelas cinematográficas a pesar de que, como asegura Baetens, estas no rivalizan con el texto⁴¹⁸ (2004: 244-245) y, al mismo tiempo, «l’impact du visual n’est pas forcément diminué par le retour apparent du régime verbal» (Baetens y Lits, 2004: 13) que implica la novelización de películas. Baetens resume esta ambivalencia considerando que las imágenes que acompañan a este tipo de narrativa son a la vez visibles y poco visibles:

[...] les illustrations qu’on trouve dans les novellisations sont à la fois *hypervisibles* et, malgré tout, *peu voyantes*, grâce à quelques manœuvres de diversion qui, soit de manière isolée, soit de manière groupée, portent sur les paramètres suivants: a) la place ou le lieu d’insertion, b) le type de média concerné, c) la temporalité de l’image ou de la série d’images, d) le caractère original ou non de l’illustration (2008a).

Este crítico relaciona el primer factor con la inserción de imágenes no en acompañamiento del texto, sino en el peritexto, lo que le resta capacidad narrativa. Ello no resulta de interés concreto para el caso específico de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* dado que, al formar parte de una revista, no cuentan con elementos tales como la portada de un libro. No obstante, si bien los relatos de nuestro corpus no se inician con una portada –o portadilla de sección– sí suelen incluir antes del inicio del texto una fotografía de los actores protagonistas que funciona de modo análogo a la imagen de la cubierta de un libro. Esto incide, una vez más, en el carácter espectacular y de presentación de los actores y de los personajes, más que en la naturaleza diegética de las imágenes.

Por su parte, el segundo factor se refiere a la sustitución de fotografías por dibujos, lo que puede conducir a diferentes consecuencias: alejamiento del filme, cambio de nivel cultural –novelizaciones para niños–, etc.

Ya hemos comentado en nuestra exposición el tercer factor que señala Baetens sobre la imagen de las novelizaciones fílmicas: la temporalidad que revierte, por los modos de inclusión, en una minimización o negación de la continuidad narrativa, es decir, las fotografías de cada relato, tomadas en su conjunto, no cuentan la historia de la película por sí mismas.

Por último, el cuarto componente que define la caracterización general de la presencia de clichés fotográficos en una narrativa como la que estudiamos aquí, está conectado con

⁴¹⁸ Carou destaca el hecho de que el texto de las novelizaciones es autónomo, puede comprenderse sin el auxilio de las imágenes (2004: 30).

el hecho de que para su confección suelen reutilizarse los materiales de las productoras, que han sido usados previamente en campañas publicitarias o en otros productos.

Todo ello lleva a Baetens a afirmar que «chacune de ces stratégies tend vers le même effet: la mise en sourdine des images de la novellisation» (2008a), en el sentido de que las imágenes suponen una relectura de un contenido ya conocido (la película y los carteles y fotografías publicitarias), que se enfrenta a uno desconocido por el lector, el texto, de modo que se alternan, como ocurre en toda obra paraliteraria, el reconocimiento y la sorpresa. Ello tiene consecuencias en la veracidad de las imágenes, sobre lo que concluye el estudioso belga:

[...] dans un premier temps les images assurent un effet de vérité que l'on pourrait appeler «élémentaire» (leur caractère reconnaissable ancre le roman dans un intertexte précis; en même temps, leur présence sert de repoussoir au texte, dont la nouveauté se voit soulignée); dans un second temps, la mise en sourdine de ces images garantit leur effet de vérité de façon plus indirecte, qui s'efforce de ne pas brouiller l'équilibre toujours instable entre l'effet de redite et l'effet d'inédit; dans un troisième temps, enfin, les images de la novellisation tentent à suggérer que l'objet filmique est un objet en métamorphose permanente, tant synchroniquement que diachroniquement, et que la «vue» du film qu'elles offrent n'est qu'une étape éphémère et provisoire, dont le dépassement est comme programmé par la pratique culturelle spécifique, mi-culturelle et mi-industrielle, du cinéma même. L'effet de vérité le plus subtil des images de la novellisation se situe là: dans leur capacité à faire à se faire traverser elles-mêmes par un regard qui s'y repose un instant, elles dirigent l'attention vers un contexte qui n'est plus seulement le genre ou l'intertexte de l'œuvre, mais les formes ou pratiques culturelles dont elle relève en dernière instance (2008a).

En conclusión, las imágenes de las novelizaciones asumen un carácter elemental, que no debe interferir en el equilibrio que estas mantienen entre lo que para los lectores resulta, por un lado, ya conocido y, por otro, novedoso. Suponen, además, una prolongación de la película en tanto que expanden su universo diegético, pero expresado de una forma efímera, aludiendo a un contexto que no es solamente el de la propia novela cinematográfica sino el de toda una práctica cultural y social que gira en torno al cine y a su potente industria publicitaria.

4.4. Los títulos y los subtítulos

Es bien sabido que el título de una novela es, junto a la portada, el primer elemento de atracción del interés de los lectores y, en lo que a ello concierne, las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* no son una excepción. Quizá, si cabe, resulta en este caso un factor todavía más decisivo para atrapar al lector de la revista que, ante la gran oferta

de contenidos –tanto literarios como de otro tipo– que muestra el semanario en cada ejemplar, podría este no detenerse en degustar las novelizaciones filmicas. Por ello, se recurre a distintas estrategias para lograr títulos llamativos e impactantes, basados en el uso de exclamaciones con términos o expresiones de gran potencia como en «¡Justicia!» (29-6-1919), «¡Obsesión!» (9-3-1919) o «¡A batacazo limpio!» (2-4-1933); en frases de estilo grandilocuente e, incluso, cursi –como aquellos de Eduardo Mendaro– y por medio de referencias a aventuras peligrosas, vivencias de gran intensidad sentimental o situaciones de las que se omite la información necesaria, a la vez que se insinúa que algo interesante les ha ocurrido a los personajes, para invitar a la curiosidad de los lectores, como es el caso de «Fue ayer» (18-2-1934) o «Si tú quieres» (22-1-1933). En este último caso, además, el uso de la segunda persona supone una cierta interpelación al lectorado.

En este sentido, los títulos elegidos para las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* manifiestan así el parentesco que mantienen con las corrientes literarias, escénicas y filmicas de las que beben, esto es, el folletín, la novela rosa y el melodrama, cuestión tratada en distintos apartados de este trabajo. Además de un estilo propiamente melodramático, buena parte de los títulos de las novelas hacen referencia directa a la temática propia de estas tradiciones filmo-literarias, como puede verse en la tabla que incorporamos al final de este capítulo. En ellos, goza de gran protagonismo el tema definitorio de estos relatos, el amor –cuestión que expondremos más adelante–, concepto reflejado tanto de forma explícita como implícita en ejemplos como «Enamorada de su chófer» (11-2-1923), «La bella Mimí persuádese de que Renato corresponde a su amor» (15-7-1928), «Thilda, hermosa y juvenil, ofrenda su vida en el ara del amor» (29-7-1928), «Emma y Raúl consiguen vencer el obstáculo que a su dicha se oponía» (12-8-1928), «Olga quiere reinar en el corazón de Arturo» (26-8-1928), «El amor de Lucrecia» (9-9-1928), «Amor de mujer, amor de madre» (23-9-1928), «Amores de príncipe» (18-11-1928), «¡Para siempre unidos!» (16-12-1928), «Amor triunfante» (17-2-1929), «Su majestad el corazón» (11-8-1929), «El amante vagabundo» (13-11-1932), «Dos corazones y un latido» (11-12-1932), «Abismos de pasión» (8-1-1933) e «Idilio en El Cairo» (24-12-1933). Por contra, también encontramos el sentimiento opuesto, como ocurre en «Víctima del odio» (21-1-1923).

Ejemplos de títulos que apelan al carácter aventurero, peligroso o misterioso de los relatos son, entre otros, «La sortija misteriosa» (26-1-19), «La heroína de Nueva York»

(2-3-1919), «La verdad oculta» (4-5-1919), «La presa del pirata» (27-7-1919), «El fantasma del castillo» (5-10-1919) o «La mayor hazaña del amo de Sierra Negra» (29-4-1923).

Por otro lado y, como muestra de alusiones a las experiencias de orden emocional vividas por los personajes, podemos citar algunos títulos que asumen la potencia –con frecuencia tendente a la sensiblería– de los grandes temas del imaginario melodramático. Así, en algunos de ellos aparece reflejado el dinero y la riqueza como en «La fortuna de Fifi» (8-6-1919), «La herencia de Mañara» (21-9-1919), «La barrera del oro» (3-4-1921), «El premio gordo o la lotería humana» (4-2-1923), «El collar de perlas» (28-10-1928) o «La codicia» (13-1-1929); el matrimonio en «Pero ¿qué hace mi marido?» (8-2-1925) o «Casada por azar» (16-4-1933); la honra en «Mancha que limpia» (15-2-1925) o «La honra por trofeo» (4-12-1932); la venganza en «La venganza de Fátima» (30-9-1928); los celos en «El monstruo de los celos» (4-1-1925); el sacrificio en «Suprema renuncia» (8-12-1935); las fiestas suntuosas en «Fiesta en palacio» (21-4-1935) o «El vals del rey» (9-2-1936); la juventud en «La juventud manda» (5-11-1933) o la belleza en «En busca de la belleza» (3-6-1934), entre otros tópicos característicos.

Son también habituales, por otra parte, los títulos de referencia a los personajes protagónicos femeninos, bien mediante una alusión directa a su nombre como es el caso de «Fru Fru» (5-1-1919), «El hada Margarita» (26-10-1919), «Viviette» (30-11-1919), «Margot» (28-12-1919) o «Ronny» (23-10-1932), y al de aquellas protagonistas que ya dieron título a algunas obras que adaptan las películas de referencia de estas novelizaciones: «Tosca» (9-2-1919), «Fabiola» (16-2-1919) y «Madame Butterfly» (18-5-1919)⁴¹⁹; o a través de un rasgo característico de su personalidad, como ocurre en «La heroína de Nueva York» (2-3-1919), «Domadora de corazones» (17-8-1919) y «¡La muy pícaro!» (14-12-1919), o por medio de la mención a un hecho básico de la trama que les afecta: «La muchacha que costó cien duros» (20-4-1919), «La olvidada de Dios» (15-6-1919) o «Dejada en prenda» (3-3-1935). Como se puede apreciar, los títulos que describen alguna de las realidades que van a experimentar las mujeres en estos textos reparan con frecuencia en una mermada consideración hacia ellas, como demuestran estos últimos títulos, donde se conciben como esclavas o posesiones materiales.

⁴¹⁹ Sobre la adaptación de obras novelescas y teatrales que suponen numerosos de los filmes en que están basadas las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* hablaremos más adelante. Los datos específicos relativos a estas adaptaciones aparecen consignados en la Tabla 3, incluida al final del capítulo.

Por el contrario, en aquellos de protagonismo masculino se advierte una predisposición a enaltecer, primero, una virtud o atributo sobresaliente del héroe de la novela: «La mayor hazaña del amor de Sierra Negra» (29-4-1923), «Luis Candelas, ladrón audaz y caballero romántico» (9-1-1927), «El vencedor» (19-6-1932), «Padre sin serlo» (18-12-1932); segundo, su condición poderosa: «El rey de la serranía» (11-5-1919), «Hijo de los dioses» (22-5-1935), «El pequeño rey» (7-10-1934) o, tercero, su profesión: «El médico de las locas» (2-11-1919), «El abogado defensor» (12-2-1933), «La amargura del general Yen» (21-5-1933). En otras ocasiones, simplemente se opta por titular el relato de manera neutral: «Érase un hombre» (22-6-1919) o «Mi primo» (9-11-1919). En el caso de los títulos centrados solamente en el nombre propio del protagonista masculino, se trata siempre de novelas centradas en personajes históricos como Jesucristo, Atila o el sultán turco Abdul Hamid II, cuyas respectivas novelizaciones son «Christus» (13-4-1919), «Atila» (2-2-1919) y «Abdul Hamid» (2-6-1935).

La cuestión de los títulos es interesante y más compleja de lo que a primera vista aparenta, en tanto que su elección no depende exclusivamente de los redactores de las novelas. Unas veces, el relato mantiene el título de la obra original que a su vez la película adapta previamente, como en «El médico de las locas» (2-11-1919), novelización de *Il medico delle pazze* (1919), adaptación filmica de la novela homónima de 1879 de Xavier de Montépin, o «Mancha que limpia» (15-2-1925), narración del argumento del *film* del mismo nombre de José Buchs, de 1924 que, asimismo, supone la adaptación a la pantalla de la obra teatral homónima de Echegaray, estrenada en 1895. En otros momentos, se respeta el título de películas con guión original como en «Mi primo» (9-11-1919), que noveliza la película estadounidense *My cousin* (1918), dirigida por Edward José y escrita por Margaret Turnbull, mientras que en otros, no se mantiene el título literalmente, pero sí la idea general que este recoge, como se puede apreciar en «¡La muy pícara!» (14-12-1919), narración de *Naughty, Naughty!* (1918), de Jerome Storm.

En buena parte de las ocasiones, el título cambia por completo con respecto al del original filmico. En este caso, la modificación no es necesariamente responsabilidad del redactor de la novela, sino que este mantiene el título con el que se estrenó la película en España, como en el relato «El monstruo de los celos» (4-1-1925), novelización del *film* dirigido por Charles Giblyn, *Black is White* (1920). Como se puede apreciar, la transformación desde la neutralidad del título anglosajón a la melodramatización de la elección española se hace evidente, como sucede también en otros cambios todavía más significa-

tivos como *This Sporting Age* (1932), que pasa a ser «La honra por trofeo» (4-12-1932), *Little Miss Marker* (1934), que se modifica por «Dejada en prenda» (3-3-1935) o *The Clairvoyant* (1935), que da lugar a la narración «Suprema renuncia» (8-12-1935). Esto muestra un indudable giro hacia conceptos mucho más marcados y conservadores en cuanto a la ideología moral que se desea dejar clara ya desde los títulos que caracterizará, a su vez, los textos del semanario. Algunas novelas, por tanto, llevan títulos elegidos para esta filmografía por los distribuidores y exhibidores españoles pero, en otras ocasiones, parece plausible que los decidieron los propios redactores de *Blanco y Negro*⁴²⁰.

Por lo expuesto, podemos decir que este sucinto análisis de las distintas estrategias de titulación de las novelas cinematográficas del *magazine* sirve para reincidir en las diferencias que estas manifiestan en cuanto al tratamiento de los personajes femeninos y masculinos, cuestión que, por un parte, heredan de las obras novelescas y teatrales de los siglos XIX y XX que las películas de referencia adaptan y de los propios filmes con guión original y, por otra, los mismos redactores de las novelas se encargan de mantener por propia iniciativa, ya desde el primer elemento de contacto con el lector.

A diferencia de los títulos, los subtítulos de estos textos muestran un tono neutral y esencialmente descriptivo. En ellos, aunque no de manera sistemática, se ofrece información relativa al intérprete principal, a la productora o a la obra literaria que adapta la película novelada. Sirvan de muestra representativa los de las narraciones «La sortija misteriosa» (26-1-1919): «Adaptación cinematográfica de la célebre novela de Daniel Lesueur por la Casa Pathé Frères [*sic*] de París»; «Soberbia» (6-4-1919): «Visión dramática por Francesca Bertini. Cinematografía de la casa Caesar Film, de Roma»; «De cuarenta para arriba» (12-10-1919): «Sainete cinematográfico interpretado por el gran actor cómico Pedro Zorrilla con el concurso de actores y actrices de los principales teatros de Madrid»; «Carceleras» (7-1-1923): «Cuento cinematográfico de la sociedad “Atlántida” de Madrid» o «La sobrina del cura» (26-4-1925): «Adaptación cinematográfica española del melodrama de D. Carlos Arniches. Ediciones Luis R. Alonso».

Algunos de estos modos de subtitular reflejan también un cierto carácter publicitario, similar al mostrado en los anuncios de las carteleras de cine de la prensa de la época. En las novelizaciones de los años treinta los subtítulos desaparecen, aunque se mantiene la costumbre de dar los datos principales de las películas adaptadas, esto es, el nombre del

⁴²⁰ No hemos podido localizar la información relativa a la proyección en España de todos los filmes en los que se basan las novelas de nuestro corpus debido, precisamente, a los cambios en los títulos.

director, el elenco y la casa productora, en un cuadrito separado del título, incluido unas veces al principio de la novela y, otras, bien ubicado en medio del relato, bien superpuesto en una fotografía o bien al término del texto. Por el contrario, es frecuente la total ausencia de datos en las novelas de los años 1928 y 1929 que, además, en ninguna ocasión aparecen con subtítulo.

Como explicaremos más adelante, estos datos han resultado fundamentales para identificar las películas en las que se basan las novelizaciones del corpus estudiado, lo que no en todos los casos ha sido posible ante la falta absoluta de información al respecto y la imposibilidad de reconocer a los actores protagonistas que aparecen en las fotografías.

4.5. Fundamentos temáticos de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*: La herencia del melodrama

En el apartado dedicado a la vinculación entre las novelas cinematográficas y la literatura folletinesca hemos puesto de manifiesto cómo aquellas toman de esta muchos de sus rasgos formales y, también, buena parte de sus contenidos temáticos. Así como estos relatos son deudores de esta tradición literaria, lo son asimismo del melodrama, del que asumen muchas de sus características temáticas fundamentales a través de una doble vía: desde la novela y el teatro y desde la actualización que de este género lleva a cabo el cine de los primeros decenios. A su vez, manifiestan algunos de los atributos propios de la novela rosa, que alcanza su apogeo en la segunda mitad del siglo XX.

De modo específico, del folletín heredan buena parte de las tramas y determinados personajes prototípicos que aquel había popularizado durante décadas: huérfanas de mísera condición expuestas al constante maltrato de sus tutores, protagonistas que mantienen su identidad en secreto, revelaciones sorprendentes, fuerte presencia del suicidio, del asesinato y del mundo de la delincuencia –raptos, robos–, adulterio, engaño, interés por el exotismo, etc. Estos temas, presentes también en el melodrama teatral, se traspasan desde ambos canales literarios al cine durante sus primeros años de existencia y se complementan con otras cuestiones predominantes en este segundo género como la aventura, la importancia de la acción, la emoción exagerada en sus distintas vertientes –bien pasional y violenta o bien lánguida y apática–, el gusto por las lágrimas y la relevancia de la gestualidad, también muy marcada y con representación destacada en las novelizaciones por medio de la presencia de las fotografías de explotación de las películas. Los textos asumen, a su vez, muchos de los presupuestos de la llamada novela rosa, entre los que destaca la aparición omnipotente y el poder omnipresente del amor.

En las páginas que siguen, vamos a explorar los modos de construcción social, tanto desde el punto de vista de los vínculos interpersonales o de carácter íntimo que se dan entre los personajes, como desde la perspectiva de las relaciones entre las diferentes clases sociales en las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* que, siguiendo las pautas marcadas por la condición melodramática de los *films* de referencia, se materializan de forma concreta a través de las conexiones entre cuatro conceptos fundamentales: amor, dinero, virtud y castigo. Las distintas combinaciones de estos, de entre los que destacan el poder económico y sobre todo, la sublimación amorosa, dan como resultado la ideología de las novelas que, como veremos, bascula de modo ambiguo entre la modernidad y la leve crítica social —o más bien, la exposición tímida de determinadas injusticias— y la falta de un auténtico compromiso con las causas de aquellos grupos que se esfuerzan por desafiar el orden establecido, en aras de lograr una mejor posición en las esferas pública y privada en el primer tercio del siglo XX.

4.5.1. El melodrama cinematográfico

En primer lugar, es preciso apuntar algunas de las claves del melodrama cinematográfico, pues su particular idiosincrasia se refleja claramente en el corpus seleccionado aquí y, por extensión, en la mayor parte de novelizaciones populares de la época, tanto en aquellas producidas en España como en otros países. En este sentido, este apartado se une a las investigaciones que desde hace décadas han contribuido a una consideración más positiva de los estudios sobre el melodrama, —desechado durante mucho tiempo del parnaso académico canónico— y que han servido para alejarlo del desprecio al que la crítica y buena parte del público lo habían relegado. En palabras de una de las pioneras de este campo de investigación, Christine Gledhill:

From the turn of the century [XX] through to the 60s melodrama had been conceived in predominantly pejorative terms. As drama is represented debased or failed tragedy, demarcating an empty period in nineteenth century dramatic history; in fiction it constituted a fall from the seriousness and maturity of the realist novel, relegating authors as Dickens and Hardy to the second rank. In this respect melodrama was at the beginning of the century [XX] constituted as the anti-value for a critical field in which tragedy and realism became cornerstones of «high» cultural value, needing protection from mass, «melodramatic» entertainment (1987: 5).

De este modo, no es hasta mediados de los años sesenta cuando aparecen los primeros estudios que analizan con seriedad el melodrama teatral, con las investigaciones de críticos como Booth (1965), Rahill (1967) o Grimstead (1968) y hasta los setenta con los trabajos de autores como Elsaesser (1972), Nowell-Smith (1977), Laura Mulvey (1977-1978) o Chuck

Kleinhans (1978)⁴²¹, cuando la academia empieza a explorar su contraparte cinematográfica, sobre cuyos inicios en el seno de la historiografía fílmica apuntan Mercer y Shingler:

Even though melodrama has been a significant feature of cinema from the very beginning, it is only since the early 1970s that film scholarship has paid it serious attention. During the 1970s and 1980s, melodrama acquired a new status amongst film historians, theorists and critics, many of whom sought to define the basic thematic and stylistic features of the form, its antecedents and evolution on screen, its influence, appeal and ideology. In the process, melodrama was not only defined and demarcated as a genre but also refined and its boundaries redrawn. Within Film Studies, opinion has differed over what the term «melodrama» means, what it designates, what kinds of films can have this term applied to them (2004: 4).

De acuerdo con Mercer y Shingler, las primeras aproximaciones teóricas al melodrama desde los estudios fílmicos adoptarán fundamentalmente tres enfoques coincidentes con las tendencias que estaban copando los debates más encendidos en este campo de análisis: la perspectiva neo-marxista, el psicoanálisis y el feminismo. En estos primeros momentos, el género se convertirá en un «hybrid of various sub-genres and film cycles» (Mercer y Shingler, 2004: 4)⁴²².

De todos los subgéneros que acoge la indeterminada etiqueta de melodrama, dos centraron las discusiones de los teóricos pioneros: el *family melodrama*⁴²³ y el *maternal melodrama*, mientras que para muchos de ellos, la noción quedó irremediabilmente asociada al *Woman's Film*. A tenor de lo expuesto, se comprende la notable confusión que imperaba en el establecimiento de la esencia descriptiva del melodrama, lo que no es extraño teniendo en cuenta que ya las primeras consideraciones críticas al respecto difieren frontalmente del concepto que de los melodramas tenían los productores de cine desde los años diez hasta los inicios de estas corrientes de investigación. Es decir,

⁴²¹ Para obtener una perspectiva bien perfilada acerca de las primeras aproximaciones teóricas al género resulta muy útil la bibliografía final proporcionada en el volumen colectivo editado por Gledhill (1987), dividida en distintas secciones: «Literary and Theatrical Melodrama», «Feminist Approaches to Theatrical Melodrama and Women's Fiction», «Melodrama and Cinema» y «The Woman's Film and Woman's Melodrama». La bibliografía sobre el melodrama, tanto teatral como cinematográfico, ha adquirido ya proporciones ingentes, por lo que aquí recogemos tan solo una mínima parte, dado que aspiramos únicamente a ofrecer un breve panorama teórico-contextual que nos permita delimitar la permeabilidad de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* a la estética melodramática, para comprender mejor algunos de sus resortes no solo estilísticos, sino también temáticos e ideológicos.

⁴²² Siguen explicando estos autores: «Films were drawn into the category of “melodrama” from such areas of cinema as romantic drama, historical costume drama, psychological thrillers, gothic thrillers, women's weepies, domestic dramas, juvenile delinquency films, crime thrillers, and so on» (4).

⁴²³ Thomas Elsaesser (1972) es el primer crítico en hacer uso de este término que ampara, según él, la forma definitiva del género melodramático.

[...] the conception of «melodrama» arrived at by film scholars after 1970 is almost diametrically opposed to the conception of «melodrama» that circulated in the American film industry trade press in an earlier period. It is, however, the Films Studies' version of «melodrama» that is now in general circulation, having been adopted by Hollywood filmmakers, reviewers and journalists since the 1970s (Mercer y Shingler, 2004: 6)⁴²⁴.

Por otro lado, la definición más elemental que la crítica cinematográfica ha ofrecido sobre el melodrama toma como base la etimología del término, en tanto que «dramatic narrative with musical accompaniment to mark or punctuate the emotional effects, understanding the word to mean, literally, “melos” (music) + “drama”» (Mercer y Shingler, 2004: 7). De esta manera, se evidencia su conexión con sus orígenes teatrales, que se remontan al siglo XVIII, revisada también en los años ochenta por algunos de los primeros investigadores de este campo de estudio.

Por ejemplo, Jean-Marie Thomasseau muestra en *Le mélodrame* (1984) una amplia panorámica de los inicios y principales rasgos del género en su vertiente dramática, centrándose fundamentalmente en su desarrollo en Francia desde finales del siglo XVIII. En su análisis, este crítico aborda el contexto socio-político que explica las causas de su aparición, su estructura dramática y escénica, las características primordiales de los personajes, los temas más frecuentes –que parten, como es sabido, de la narrativa folletinesca, pues muchos de los autores que incurren en el género son los propios folletinistas–, los autores, los actores, los escenarios, el público, los diferentes teatros, los diversos sub-géneros que dominan en cada momento histórico, la utilización de unos recursos técnicos y estilísticos prototípicos y recurrentes que, sin embargo, no coinciden plenamente en cada una de las etapas en las que el estudioso divide la evolución del melodrama. Así, para el contexto francés, distingue entre el «melodrama clásico» (1800-1823), el «melodrama romántico» (1823-1848) y el «melodrama diversificado» (1848-1914), donde, con el

⁴²⁴ Es Steve Neale (1993) quien a través del rastreo de los términos «melodrama», «meller» y «melodramatic» por la prensa y la publicidad desde los años diez hasta los cincuenta ahonda en las diferencias en cuanto a la concepción del género que mantienen, por un lado, la industria cinematográfica norteamericana y, por otro, la crítica académica (Mercer y Shingler, 2004: 29). Así comentan Mercer y Shingler los hallazgos de Neale: «[...] as far as the American film companies were concerned, from c.1910 to 1970 the term “melodrama” meant action thrillers with fast-paced narratives, episodic story-lines featuring violence, suspense and death-defying stunts. Dastardly villains, heroines in peril and daring adventurous heroes populated these films, their actions speaking louder than their words. Cowboy films, gangsters films, crime thrillers and horror movies were typically labelled “melodramas” in the trade press. In fact, many of the films subsequently referred to as “film noir” were described as “melodramas” or “mellers” (the shortened, slang version)» (2004: 6).

cine, adquiere un nuevo vigor⁴²⁵. Para terminar, Thomasseau termina su análisis con un capítulo dedicado a la estética melodramática y su supervivencia pues, como sabemos, el espíritu y estilo del melodrama se proyectan hasta la actualidad.

Por su parte y desde la crítica anglosajona, Christine Gledhill (1987) compendia también los inicios del melodrama teniendo en cuenta, sobre todo, los ámbitos francés e inglés, aunque dedica también un sucinto apartado al avance del género en Estados Unidos⁴²⁶, donde se operan cambios fundamentales con respecto a cuestiones ideológicas y de representación de las clases sociales –desplazamiento de la importancia en la representación de la aristocracia frente a la focalización en la alta burguesía–, como se observa en las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*, por contagio de las películas de referencia, en su mayoría norteamericanas. Dado que el estudio de Gledhill conforma la introducción a un volumen colectivo sobre el melodrama cinematográfico, el cine tiene mayor cabida en su indagación histórica, a diferencia de en la obra de Thomasseau, centrada solamente en el teatro melodramático⁴²⁷.

Gledhill comienza situando al género en el ámbito de los estudios de cine y elaborando un resumen de las primeras tentativas teóricas que se ocuparon de aquél en los setenta, esto es, de los enfoques neomarxista y psicoanalítico y de la asimilación del melodrama como *Woman's Film* por parte, sobre todo, de investigadoras de raigambre feminista en los años ochenta. Después, se concentra en algunos aspectos que lo modelan, como la lucha de clases, el cambio social, la herencia burguesa, la visión maniquea que presenta del mundo, la importancia del hogar y de la familia como instituciones esenciales de la estructura social, el diálogo que mantiene con la tragedia y el realismo, la controversia que establece entre la alta cultura y el entretenimiento de masas y su participación fundamental en la constitución de los cimientos temáticos y estilísticos del cine de las primeras décadas. Buena parte de estos coinciden con los mencionados por Mercer y Shingler en su resumen sobre los pilares del melodrama:

As Gledhill and others have explained, melodrama emerged onto the stage as a new theatrical genre combining elements of both comedy and tragedy. At the level of pure entertainment, melodrama established notoriety through its astonishing twists

⁴²⁵ Este último período se singulariza, según Thomasseau, por la ramificación en distintos subgéneros, entre los que destacan el melodrama «militar, patriótico e histórico», «de costumbres y naturalista», «de aventuras y exploración» y «policial y judicial» (1984).

⁴²⁶ Para el melodrama norteamericano del siglo XIX, véase Grimstead (1968).

⁴²⁷ Se aprecia, además, un mayor grado de aspiración didáctica en el texto de Thomasseau que en el de Gledhill; exposición esta última más general al no estar centrada únicamente en Francia.

and turns of fate, suspense, disaster and tragedy, its last-minute rescues and its happy endings. Whilst many of its themes were derived from morality plays, folk-tales and songs, stylistically it drew upon the conventions of pantomime and vaudeville. A key feature was its dependence upon an established system of non-verbal signs, gesture, *mise-en-scène* (sets, props, costumes and lighting) and music (Mercer y Shingler, 2004: 7).

Con la indicación de este conjunto de características, obtenemos una primera panorámica del significado, desarrollo e idiosincrasia del melodrama en sus vertientes teatral y cinematográfica. En cuanto a los primeros estudios sobre esta última, se hace patente que una amplia mayoría están centrados en el cine norteamericano, sobre el que varios autores han concluido que de modo global está construido sobre la base de la sensibilidad melodramática. A este respecto, es interesante el análisis de Linda Williams, para quien esta estética se ha convertido en la más frecuente del cine de Hollywood, de modo que actúa como una de las columnas principales que configuran la esencia de la cinematografía estadounidense:

Melodrama is the fundamental mode of popular American moving pictures. It is not a specific genre like the western or horror film; it is not a «deviation» of the classic realist narrative; it cannot be located primarily in women's films, «weepies» or family melodramas –though it includes them. Rather, melodrama is a peculiarly democratic and American form that seeks dramatic revelation of moral and irrational truths through a dialectic of pathos and action. It is the foundation of the classical Hollywood movie (1998: 42).

La postura de Williams es paradigmática en el sentido de que muestra cómo, si bien en los inicios de este ámbito de estudio los especialistas dirigieron sus esfuerzos a describir el melodrama en tanto que género filmico, durante el avance en este terreno académico se ha pasado a considerar, en contrapartida, como un estilo, un modo o una sensibilidad que traspasa los límites genéricos e impregna obras de muy diversa índole⁴²⁸. Mercer y Shingler se expresan así al respecto:

Melodrama owes its longevity to the fact that it has existed –and continues to exist– as a category of films defined differently at different times by different types of people (both within and beyond the film industry). Different kinds of films can be (have been and will continue to be) grouped together under this label not in any arbitrary fashion and not because anything can be thought of as melodrama but rather

⁴²⁸ Como puntualizan Mercer y Shingler, la obra de Peter Brooks (1976) –de obligada lectura por su contribución decisiva al cambio de paradigma en los estudios del melodrama teatral– es el texto que, «more than any other single source, [...] has been instrumental in the perception of melodrama as a mode» (2004: 84).

because it is an evolving form [...]. As melodrama has clearly never taken a single form and, over time, has developed many variants (that hardly seem to correspond at all in some cases), the alternative is to conceive of melodrama as something beyond genre (2004: 37).

Efectivamente, el melodrama va más allá de la mera adscripción genérica, por lo que estos mismos críticos enfatizan que este «has been re-articulated within Film Studies as several other things: a style⁴²⁹, a mode and even a sensibility» (37)⁴³⁰. Estamos de acuerdo con Mercer y Shingler cuando indican «how appropriate and useful these approaches have proved to be» (37).

A lo largo de su libro, estos autores resumen los diferentes estadios de las primeras indagaciones serias sobre la sensibilidad melodramática y hacen hincapié en el uso que esta hace del *pathos*, sus relaciones con el realismo y las posibilidades ideológicas que el corpus filmico que se impregna de ella es capaz de promover en las distintas audiencias, por medio de su elevada carga sentimental. Todo ello, unido a la espectacularidad de las puestas en escena, la acción y la capacidad para provocar las lágrimas en los espectadores son algunas de las causas de su éxito y, a su vez, parte de las razones por las cuales su trasvase al medio filmico resultó tan natural en los inicios del siglo XX. Sobre este último aspecto, aseguran:

The themes and style of this highly popular theatrical form proved eminently suitable for adaptation to the new cinematic medium, providing an obvious appeal for filmmakers seeking the widest and largest possible audience for their new product. Indeed, early American films drew heavily upon theatrical melodramas, especially after 1910 when, due to the introduction of four-reel films, more elaborate narratives were possible. One of the pioneering figures of early American cinema, D. W. Griffith, was quick to note the cinematic possibilities of an aesthetic dominated by action, spectacle, convoluted narratives and externalised emotions (Mercer y Shingler, 2004: 7).

Estos factores fundamentales de la estética melodramática se completan con otro igualmente capital: la importancia de la música con función enfatizadora de las emociones, con el fin de lograr un camino más directo, intenso y seguro hacia

⁴²⁹ Para la concepción del melodrama como un estilo, véase Mercer y Shingler (2004: 38-77) donde, tomando como ejemplo el propio de Douglas Sirk —cuya producción se considera prototípica en este sentido— examinan algunos de los rasgos principales del quehacer melodramático en el séptimo arte.

⁴³⁰ El modelo propuesto por Rick Altman (1998) se basa en la idea de que las diferentes perspectivas teóricas que han tratado de definir el melodrama pueden coexistir y, en consecuencia, los investigadores podrán utilizar una o varias en función del proyecto analítico particular que planteen (*apud* Mercer y Shingler, 2004: 36).

la consecución del *pathos*, elemento prototípico de toda ficción melodramática. La necesidad que el cine de las primeras décadas mantiene sobre la música es otra de las causas por las que un género como el melodrama teatral resultaba tan directamente traspasable al «arte de las sombras». Observan al respecto los mencionados investigadores:

The fact that silent films relied upon live musical accompaniment for punctuation, was yet another reason behind early cinema's adoption of melodrama. In the absence of the spoken dialogue, it was necessary for directors to develop a subtle, yet precise, formal visual language, one that could compensate for the expressive potency of the spoken word (Mercer y Shingler, 2004: 7).

El salto del melodrama desde las tablas a las pantallas demuestra la vitalidad del modo melodramático en aquellos años, lo que se aprecia, también, en su perpetuación en exitosos formatos actuales como son la telenovela latinoamericana y la *soap opera* anglosajona. Ello se debe, entre otros factores, a los tres componentes ya referidos más arriba, que le otorgan su idiosincrasia y, merced a los cuales, se ha granjeado el interés de públicos de composición muy heterogénea: la ambigüedad ideológica, la estética realista y la búsqueda del *pathos*.

Peter Brooks, en su fundamental estudio sobre el melodrama teatral y literario decimonónico, *The Melodramatic Imagination* (1976), considera que la represión que en buena medida define el orden social burgués funciona como motor que provoca el deseo de subversión por parte de muchos de los protagonistas del género quienes, por medio de caracterizaciones psicológicas muy esquemáticas, se alzan como representantes metafóricos de la necesidad de expresar deseos difícilmente conjugables con los rigores de la moral establecida, lo que tiene como consecuencia «repression, sacrifice of the pleasure principle, and a refusal to live beyond the ordinary» (4), planteamiento que domina nuestras novelas cinematográficas. Así se expresa Brooks en relación a estos valores del melodrama:

The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship. They assume primary psychic roles, [...], and express basic psychic conditions. Life tends, in this fiction, toward ever more concentrated and totally expressive gestures and statements (1976: 4).

En su comentario sobre esta concepción que plantea Brooks acerca del melodrama, Gledhill pone el acento en la modernidad que entraña el género, ya señalada en su momento por el propio investigador⁴³¹:

Brooks investigates melodrama as a specifically modern mode, which evolves out of the loss of pre-Enlightenment values and symbolic forms, in response to the psychic consequences of the bourgeois social order, in which the social must be expressed as the personal. In this argument feudal societies derived cohesion, legitimation and self-perpetuation, through the «Traditional Sacred» -in Brooks terms, an «evident, persuasive and compelling [...] system both of mythic explanation and implicit ethics» (1976: 18). He sees the passage from the Renaissance, through the «momentary compromise of Christian humanism» to the Enlightenment as a slow process of desacralisation during which «the explanatory and cohesive force of sacred myth lost its power, and its political and social representations [church and monarchy] lost their legitimacy» (1976: 15-16). Consequently post-sacred society needed to find both a secular system of ethics and a means of investing individual everyday lives with significance and justification (Gledhill, 1987: 29).

En este contexto histórico, el melodrama contribuye a la puesta en cuestionamiento de lo «sagrado tradicional» haciendo uso de los reconocibles recursos del realismo —útiles para atraer la atención del público—, con el fin de participar en la instauración de un nuevo orden simbólico y ético, capaz de ayudar a dotar de significado la vida de las personas en un momento de declive religioso. La explicación relativa a esta aportación de Brooks, que Gledhill toma como punto de partida para su propio estudio, resulta clara por parte de Mercer y Shingler:

Brooks perceived melodrama as a «modern mode», that used the rhetoric of realism alongside an aesthetic of «muteness» to make sense of everyday life in a modern and secular world. Brooks understood melodrama as a dramatic and literary form that developed in post-sacred cultures where society needed to find a secular system of ethics and of making everyday life meaningful in the absence of religion. He referred to this as the «moral occult» and saw it as involving a psychic need as well as an ideological one (that is, the need to make sense of life for personal and social reasons). If theatrical forms are to articulate or represent such meanings and ethical values, they necessarily require a degree of realism [...] in order to win audience recognition and assent (rather than being opposed to realism). Whilst perceiving the necessity for melodramas to use realism as part of their aesthetic, Brooks also described them as being similarly determined by «muteness» whereby speech was replaced by music, gesture and expressive *mise-en scène* for dialogue, giving melodrama its distinctive form (2004: 84).

⁴³¹ «Peter Brooks' work on theatrical and literary melodrama [...] argues that a melodramatic sensibility manifests itself across theatrical and literary texts and is in fact a singularly modern rather than an "old-fashioned" mode of expression» (Mercer y Shingler, 2004: 95).

Mediante la utilización de recursos centrados en lo visual, lo musical, la gestualidad y la espectacularidad de la puesta en escena –lo que Brooks denomina *text of muteness*– se canalizan los objetivos de ruptura con los discursos convencionalistas y represivos del orden social burgués, dando lugar en las obras melodramáticas a momentos donde se produce la revelación de lo oculto, de los deseos, de las conflictivas fuerzas inconscientes de la psique, en definitiva, de lo «moral oculto» por parte de los protagonistas. En opinión de varios críticos, es precisamente en esos momentos donde despierta el *pathos*, cuando emergen las emociones reprimidas, con el resultado de una gran tensión dramática provocada en buena medida por el carácter pasivo de los personajes que, escudados en su condición de víctimas⁴³², se manifiestan incapaces de resolver sus conflictos⁴³³. En relación al melodrama familiar explica Gledhill:

Its central protagonists become objects of pathos because constructed as victims of forces that lie beyond their control and understanding. Nevertheless, the externalisation of conflict into narrative structures or *mise en scène* offers the audience signs of the protagonists' condition and the forces in play. Pathos, unlike pity, is a cognitive as well as affective construct. The audience is involved on a character's behalf and yet can exercise pity only by reading and evaluating signs inaccessible to the *dramatis personae* (1987: 30)⁴³⁴.

⁴³² Gledhill atestigua que «characteristically the melodramatic plot turns on an initial, often deliberately engineered, misrecognition of the innocence of a central protagonist. By definition the innocent cannot use powers available to the villain; following the dictates of their nature, they must become victims, a position legitimated by a range of devices which rationalise their apparent inaction in their own behalf. Narrative is then progressed through a struggle for clear moral identification of where guilt and innocence really lie» (1987: 30). La obligatoriedad de su caracterización como víctimas, podemos añadir, favorecerá la identificación de los espectadores con los protagonistas del melodrama.

⁴³³ Los instantes de emergencia del *pathos* están contruidos de tal modo que incitan al público a las lágrimas. El trabajo de Neale titulado elocuentemente al respecto «Melodrama and Tears» (1986) indaga en los mecanismos que provocan en los espectadores los deseos de llorar y las causas por las cuales estos encuentran gran cantidad de placer en el desahogo lacrimógeno. Siguiendo a Neale, explican Mercer y Shingler: «[...] the key to the narrative logic of melodrama is [...] the need to produce discrepancies between the knowledge and point of view of the spectator and the knowledge and point of view of the characters. This discrepancy is ultimately what produces the pathos that culminates in tears. Timing plays a crucial role here [...]. Throughout the period of delay (whilst the spectator waits to see if the characters will discover what they already know), the spectator is unable to intervene, to change the events or the misconceptions of the characters. Tears, result, in part, from this powerlessness. Moreover, the longer the delay (the longer the spectator feels this powerlessness) the greater the emotional impact on the spectator when the moment of realisation arrives» (2004: 81). Williams, por su parte, no coincide en el diagnóstico de Neale centrado en la impotencia del espectador, sino que piensa que las lágrimas representan más bien la esperanza de ver cumplido el deseo de los personajes en el futuro (1998: 71). Como opinan diversos críticos, la capacidad del melodrama para provocar las lágrimas podría ser una de las explicaciones de su éxito, pero todavía no se comprende bien el funcionamiento de los recursos que el melodrama pone en marcha para lograr emocionar a su audiencia (Mercer y Shingler, 2004: 92).

⁴³⁴ La reflexión de Gledhill se inscribe en el comentario que lleva a cabo sobre el análisis del *pathos* que efectúa Elsaesser (1972) en su estudio.

Quizá la externalización de los conflictos en el melodrama encuentre una justificación añadida en el hecho de que los personajes no son casi nunca conocedores de las fuerzas que les retienen del cumplimiento de sus deseos pero, por el contrario, los espectadores deben serlo en aras de sentir compasión e identificación con respecto a los protagonistas. Además del desconocimiento de los obstáculos, los «héroes» del melodrama hacen gala, como decíamos, de una notable pasividad. Mercer y Shingler resumen la propuesta de Nowell-Smith en relación a estas cuestiones:

Nowell-Smith believes that [...] melodrama's characters are noted by their inability to take action to resolve their problems; they are effectively oppressed and repressed individuals. He suggests that, as a consequence of this passivity and inaction, we see emotions and tensions building up that cannot be turned into action and then resolved in a satisfactory fashion (2004: 22)⁴³⁵.

En consonancia con el enfoque planteado por Brooks, que considera el melodrama el «modo del exceso», Nowell-Smith está convencido de que el elemento que conduce a su característica estética excesiva es justamente la falta de resolución que manifiestan los personajes. Lo explica así:

The laying out of the problems «realistically» always allows for the generating of an excess which cannot be accommodated. The more the plots press towards a resolution the harder it is to accommodate the excess. What is characteristic of the melodrama, both in its original sense and in the modern one, is the way the excess is siphoned off. The undischarged emotion which cannot be accommodated within the action, subordinated as it is to the demands of family/lineage/inheritance, is traditionally expressed in the music and in the case of film, in certain elements of the *mise-en-scène*. That is to say, music and *mise-en-scène* do not heighten the emotionality of an element of the action: to some extent they substitute for it (1987 [1977]: 73).

En muchas ocasiones, el exceso melodramático rivaliza con el uso necesario del realismo que hemos mencionado más arriba, en tanto que la acumulación de conflictos acaba resultando casi imposible para ser contenida en límites verdaderamente realistas, hasta el punto de que la coherencia narrativa queda invariablemente comprometida. Es en esos

⁴³⁵ Sin embargo, Williams (1998: 59) vincula el *pathos* con la acción, de modo que para ella son estos dos elementos los pilares del melodrama. En otro lugar afirma: «Melodrama [...] offers some combination of pathos and action [...]. The important point is that action-centered melodrama is never without pathos and pathos-centered melodrama is never without, at least some, action. The dialectic of pathos and action is a crucial feature of all melodrama [...]. The study of melodrama has often suffered from the misperception that it was one or the other of these poles. Melodrama's greatest interest as a form is the dialectic between them» (2001). Singer, por su parte, si bien considera que no en todos los casos se da una combinación de ambos elementos, concede a Williams el mérito de haber remarcado que «pathos and action serve the same function in the sense that they both establish moral legibility» (2001: 55).

despuntos emocionales donde, para Nowell-Smith, toma asiento el «retorno de lo reprimido», que se manifiesta en el cuerpo del texto, en analogía con los procesos patológicos propios de la histeria, donde las ideas, sentimientos o deseos reprimidos, regresan convertidos en síntomas corporales (1987 [1977]: 73-74).

El modo melodramático, por tanto, presenta a los personajes envueltos en situaciones que evidencian la lucha entre sus sentimientos y el restrictivo orden social en el que se desenvuelven, inmisericorde a la hora de ofrecerles soluciones satisfactorias, cuando adquieren su condición de víctimas como resultado de una deficiente o nula comprensión de su virtud natural. Los conflictos sociales se exponen, además, bajo una cosmovisión maniquea que dirime las tensiones dramáticas en función de las nociones del bien y del mal (Brooks, 1976: 4), oposición que desemboca irremisiblemente en el sufrimiento y en la activación del *pathos*:

The opposition of vice and virtue, good and evil, innocent hero/heroine and villain, insists upon suffering and pathos. The good (hero and/or heroine) suffer as a direct consequence of their virtue, goodness and innocence, falling prey to the evil vices of the villain. Pathos is evoked for the audience and the other characters who witness the suffering of the virtuous innocents, culminating in almost excruciating moments of sympathy and pity at the sight of such prolonged and undeserved suffering (Mercer y Shingler, 2004: 85).

Como podría esperarse, las incursiones ideológicas que asoman en las obras de aspiración melodramática son igualmente reduccionistas y binarias y tienden a presentarse siempre, por añadidura, en términos psicológicos o personales, lo que no impide la paradoja de que los personajes no muestren desarrollada su personalidad. El universo sociopolítico aparece en este tipo de películas –y así se traspasará a las novelas cinematográficas– mediado por la fuerza del componente emocional, como expone Gledhill: «Melodrama touches the socio-political only at that point where it triggers the psychic, and the absence of casual relations between them allows for a short-circuiting between melodramatic desire and the socially constructed world» (1987: 37).

En conclusión, el melodrama vehicula ficciones interesadas fundamentalmente en los sentimientos de los personajes, lo que se refleja en el corpus que analizamos aquí. Las emociones, por tanto, se presentan como la vía más eficaz para comprender los modos en que se construyen las relaciones personales y sociales de los protagonistas en estos textos. De esta manera, nos sumamos a aquellos investigadores que estudian diferentes manifestaciones artísticas de la cultura española contemporánea siguiendo la reflexión de Sara Ahmed, quien considera las emociones «not as interior psychological states, but

as social and cultural practices» (2004: 9). A continuación, comprobaremos cómo todos los actos y maneras en que los personajes se relacionan entre sí están mediados por sus propias emociones y sentimientos.

4.5.2. Sensibilidad melodramática y emociones: la temática de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*

De todos los sentimientos, es el amor el primer elemento vertebrador del contenido y esencia de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*. No puede extrañarnos el absoluto dominio de este elemento temático dada su preeminencia también en las películas del género pues, como recuerda Román Gubern, «el melodrama cinematográfico desplegó su escenario de turbulencias amorosas, ilustradas por la fotogenia magnética aportada por los primeros planos de los rostros de los actores, columna vertebral del *star-system*» (2010). Las novelizaciones que aquí tratamos recogen la explosión de las pasiones de las que generosamente se nutrió el género, ampliando la experiencia cinematográfica vivida por los espectadores en las salas de cine y contribuyendo a ampliar el influjo que los *films* y, sobre todo, las estrellas del cinematógrafo ejercían en ellos, por medio no solo de las versiones textuales de las películas sino, en gran medida, por la posesión de las fotografías que las escoltan. Sigue diciendo Gubern:

La pantalla se convirtió en un anzuelo para la mirada, permitiendo que el público pudiera soñar despierto. Se ha comparado a veces el absorto recogimiento de aquellas masas ante la pantalla, en íntima comunicación emocional con sus imágenes, con la actitud de los fieles en una catedral. Pero para los feligreses no existía la comunión mística de los primeros planos de los rostros de los actores, pilares de la mitogenia del *star-system*. El primer plano permitía colocar a cada espectador a veinte centímetros del rostro del ser admirado o amado. Y aquel sueño hecho presencia figurativa en una enorme superficie permitía la inmersión virtual de su público en un mundo fascinante (2010)⁴³⁶.

Esa sugestiva inmersión en los mundos representados por el celuloide se prolongaba en la sala de estar o en la habitación, por medio de la lectura de las novelas cinematográficas y la posibilidad que estas ofrecían al lector para recrearse en la contemplación de los rostros, expresiones y figuras de sus ídolos filmicos.

⁴³⁶ Las dos citas de Gubern pertenecen al texto publicado en la web de la Fundación Juan March a modo de presentación del ciclo de cine mudo, «Melodrama y *Star System*», que este historiador coordinó en la temporada 2010-2011, en el que se proyectaron varios clásicos del género: *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921), de Rex Ingram; *Flesh nad the Devil* (1926), de Clarence Brown; *The Temptress* (1926), de Fred Niblo; *Sunrise* (1927), de Murnau; *7th Heaven* (1927), de Frank Borzage; *Our Dancing Daughters* (1928), de Harry Beaumont y *Queen Kelly* (1928), de Erich von Stroheim.

Juli Highfill (2016: 124), en su trabajo dedicado a la indagación sobre la experiencia cinematográfica en la España de los años veinte, recuerda la reflexión de Béla Balázs acerca de la «atmósfera» que rodea a la obra de arte: «Atmosphere is to be sure the soul of every art. It is the air and the aroma that pervade every work of art, and that lend distinctiveness to a medium and a world. This atmosphere is like the nebulous primal matter that condenses into individual shapes» (2011 [1924]: 22). Llevando esta afirmación al terreno filmico, Highfill insiste en que «the atmosphere created in a film –that “dense aromatic fluidity”– flows outward toward viewers; it pervades the atmosphere of the theater, invades the collective sensorium of the audience. This apparently intangible, “nebulous primal matter” is tangibly felt [...]» (2016: 124-125). Esto es así porque «as movie watchers, we are in state of emotional capture, at the mercy of a rope of filmic images flung from the projector» (Highfill 2016: 121), de modo que se hacen evidentes «the powerful bodily feelings provoked by ephemeral figures of light and shadow» (130).

Es decir, en su butaca, aquellos espectadores del cinematógrafo se hallaban predisuestos para el impacto de las historias que encarnaban las estrellas de cine que, por medio de la gracia expresiva de sus cuerpos y de técnicas como el todopoderoso primer plano, creaban una atmósfera emocional que casi permitía experimentar físicamente lo expuesto virtualmente en la pantalla. Como muestra Highfill en su artículo, el cine acoge una carga de tipo sensorial muy elevada que fue objeto de notable interés para algunos de los primeros teóricos del cine –Balázs, Vertov, Kracauer o Benjamin– y para los vanguardistas españoles, que puede ejemplificarse con la metáfora de Fernando Vela, «palpar ocularmente» (1925: 209)⁴³⁷, que conecta con la noción de «haptic gaze» adoptada por la crítica cinematográfica actual (*apud* Highfill, 2016, 126)⁴³⁸.

⁴³⁷ Añade Highfill: «With the advent of cinema, as citizens avidly sought out new sensations, they found themselves immersed in a vast mediasphere –comprising the popular press, professional sports, advertising, radio, and cinema– all of which were engaged in the manufacture of public feeling for commercial gain. Modernity, as Justus Nieland points out, “is a sensational affair, bringing in its wake new sensory and perceptual regimes, new structures of feeling and modes of embodied knowledge, new technologies for the emotional organization of everyday life” (2008: 7)» (2016: 132).

⁴³⁸ Highfill resalta que «starting in the late 1980s, a group of scholars turned their attention to the embodied viewer and developed theories of hapticity as a corrective to the reigning notion of the disembodied gaze. [...]. The emerging discourse of hapticity brings sensation and synesthesia back into film studies and in so doing reconnects with a rich vein of early theory that was cut short once cinematic codes became standardized and the cinematic experience became naturalized» (2016, 126). Esta especialista menciona algunos de los investigadores que se han ocupado de este enfoque: Burch (1990), Sobchack (1992), Shaviro (1993), Lant (1995), Marks (2002), del Río (2008) o Barker (2009). Sobre ellos, Deleuze (1987 -con Guattari-; 1989 y 2005) ha ejercido notable influencia y, según él, debemos el concepto de *haptic gaze* al historiador del arte Alois Riegl (*apud* Highfill 2016, 137).

Con la fuerza de esta sensibilidad llegaba a los espectadores la magia de las fábulas cinematográficas y se distribuían y afianzaban algunas figuras míticas del imaginario occidental, renovadas con la imagen filmica y la fisonomía de las estrellas del celuloide. La encarnación física de esos mitos que posibilita el séptimo arte se transfiere a las novelizaciones, que permiten el deleite y la recreación pausada y sensorial de la contemplación de los ídolos del cine en un entorno privado. Francisco Ayala recrea este íntimo placer en su cuento «Polar estrella» (1928), donde la pasión que en el protagonista enciende la actriz objeto de sus fantasías –presumiblemente Greta Garbo– se traduce en intensas emociones táctiles al tocar el cliché de su imagen:

Su mano izquierda –hasta entonces muerta sobre la mesa como un pisapapeles– se animó, ávida, buscando los objetos más lejanos en correteos de todas las falanges, y sus dedos, cansados ya, se entregaron a la delicia táctil de un trozo de *film* cinematográfico –rizo suelto, curvado como una calcomanía– en cuyo borde acariciaron seco pespunte de telegrama.

Se levantó. (A la silla, quebrada, le dolía la cintura. El trozo de cinta flotaba con una agitación caudal, de recién amputado). Y se acercó a la ventana para poner al trasluz –miniatura, germen– el rostro de Polar en gran plano, gustando matices insignificantes en la escala micrométrica de su sonrisa (1993 [1928]: 287-288).

Podemos presuponer que idénticas sensaciones causarían en los lectores las novelas cinematográficas, que ocupan por ello un destacado lugar en el aparato mercadotécnico destinado a la perpetuación del *star system*. El corpus que nos interesa aquí también es escenario de tránsito de diversos estereotipos difundidos –y reactualizados– a través de las telas blancas, de entre los que destacan particularmente los femeninos, representados por aquellos vinculados con el «ángel del hogar» decimonónico por un lado y, por otro, con otros también largamente consolidados como la *femme fatale* o la *vamp*, que se mezclan y complementan con la «Eva moderna», surgida tras la Primera Guerra Mundial⁴³⁹. En función de la manera en que, en virtud de estos arquetipos, manejen las relaciones con los hombres dependerá el destino de las protagonistas de las novelas, donde se representa siempre un amor superficial, en consonancia con su adscripción a la estética melodramática que, como ya mencionábamos más arriba, privilegia la externalización de las emociones.

En consecuencia, ese amor puramente externo, el mismo descrito por Díez Borque en su análisis de la novela rosa, aparece constantemente «confesado y repetido con las mismas estructuras lingüísticas» (1972: 158-159), tópico en sus efectos y condiciones,

⁴³⁹ Explicaremos el surgimiento y contexto en que se desarrollan estos estereotipos en el apartado dedicado a los intérpretes de las películas.

manifestado a través de elementos como el beso y el abrazo y culminado en un matrimonio que, en palabras de este crítico, funciona como «el final de la tensión y sacralización de esa tensión» (158), de modo que «todo se resuelve con el ideal pequeño-burgués del matrimonio» (159). No estamos, por tanto, ante un amor puro, sino interesado pues, como Díez Borque señala para el caso de la novela rosa, funciona casi siempre como una rentable inversión (159). Unos años antes, ya había expuesto Amorós (1968: 21) esta idea central de esa novelística específica, al afirmar que el amor trae a sus poseedores bienestar económico, cuestión asimismo capital en los relatos de *Blanco y Negro*. Las relaciones amorosas, íntimamente unidas aquí al dinero, quedan ensambladas por medio de conceptos como la virtud y el castigo, definitorios de la novela rosa y del melodrama. En torno a estas cuatro nociones se articula el resto de los componentes temáticos de esta narrativa. Las distintas combinaciones de estos cuatro potenciadores argumentales nos darán la medida de las tensiones entre modernidad y tradición, el balance entre subversión y mantenimiento del *statu quo* impuesto por la ideología y moral burguesas, así como su mayor o menor grado de compromiso con los grupos sociales que con fuerza intentan desafiar la estructura social dominante del momento.

Francisco Alemán Sainz, en su libro *Las literaturas de kiosko*, indica que «lo que la novela rosa cuenta escapa de cualquier forma de vida que no tenga relación inmediata con el amor» (1975: 137), lo que se evidencia claramente en nuestros relatos en tanto que este se sitúa como mediador obligatorio de las relaciones entre hombres y mujeres y como organizador de la estructura novelesca, siempre entre los límites de un cerrado microcosmos. En relación a ello, Elisa Martínez Garrido ofrece una explicación a esa presencia dominadora del amor en la novela rosa que podemos hacer extensible a las novelas de nuestro interés:

Desde esta perspectiva mítica y cerrada, la novela rosa, en cuanto que máquina efectista de formación femenina, debe iniciar a la mujer en el *amor*, único espacio imaginario reservado a las mujeres hasta bien entrado el siglo XX y única vía emocional de orden iniciático que ha posibilitado al «segundo sexo» su entrada en lo simbólico, o lo que es lo mismo, su pertenencia a la cultura. El amor ha dotado a las mujeres, concebidas como Mujer, de señas sociales y personales de identidad. El amor ha sido y sigue siendo, por tanto, un ámbito propiamente femenino, ya que gracias a él, las mujeres han tenido acceso al matrimonio y a la maternidad; espacios dedicados a la ancestral e inconsciente perpetuación de los papeles y funciones sociales reservados a la diferencia sexual (2000: 530)⁴⁴⁰.

⁴⁴⁰ Para más información sobre este asunto, véase Firestone (1972) y Martínez Garrido (1995).

También el melodrama cinematográfico explora estos universos asociados a lo femenino, frecuentemente intervenidos por las relaciones amorosas, bajo la premisa identitaria. Numerosos estudiosos así lo han interpretado, como es el caso de Robert Lang, quien aventura una plausible explicación al respecto: las dificultades en que se hallan las mujeres para encontrar su auténtica identidad en una sociedad patriarcal (1989: 8). Señala al respecto:

If the family melodrama has (metaphorically or otherwise) come to be a discourse on female subjectivity, it is because all melodramas, all narratives, are essentially dramas of identity, of interpretation [...]. The melodrama is an attempt to explore the «other» point of view, to give it a chance to speak for itself (Lang 1989: 11).

Estas cuestiones, unidas a la preponderancia de títulos de protagonismo femenino, a las referencias al universo cotidiano de las mujeres, a su dominadora presencia como personajes protagónicos, así como al hecho de que buena parte de las imágenes que acompañan a los textos están copadas por las actrices de las películas adaptadas, nos lleva a pensar que son aquellas las que en mayor medida componen el lectorado mayoritario de estos textos. En su estudio sobre el público de las colecciones de novela breve —con las que los relatos cinematográficos de *Blanco y Negro* mantienen un evidente parentesco—, Ángela Ena Bordonada argumenta que, si bien este tipo de textos se dirigía a lectores de ambos sexos, «sin embargo, pese a esta referencia generalizada hacia “lectores y lectoras”, hay varios signos que marcan una dirección hacia un público femenino» (2001: 240). A este respecto, esta investigadora destaca la frecuencia de interpelaciones explícitas al público femenino como «amiga», «lectora», así como la inclusión de publicidad relativa a productos de interés para las mujeres en el seno de las colecciones. De modo similar, la publicidad que aparece en el semanario *Blanco y Negro*, si bien no apunta únicamente al interés de las lectoras sí revela, por la condición y cantidad de los productos anunciados, la importancia de las mujeres como consumidoras de la revista y, por ende, de las novelas cinematográficas que contiene.

Por otra parte, no podemos olvidar que la cultura de masas en la que sin duda militan estos textos, se ha concebido históricamente en un sentido femenino, pues la producción artística, tanto creada como consumida por mujeres, ha recibido desde antiguo una valoración inferior a la alta cultura, asimilada al canon masculino, como concluye Huyssen en su ensayo «Mass Culture as Woman: Modernism's Other» (1988).

A esto hay que añadir que las novelizaciones que aquí estudiamos son versiones de melodramas filmicos, género habitualmente asociado a ficciones consideradas femeninas,

como ya hemos indicado anteriormente. Tanto es así que durante décadas –en especial en los años ochenta– el melodrama se asociaba inequívocamente al llamado *Woman's Film*. Algunos críticos, sin embargo, se manifiestan en contra de esta unión y plantean alternativas de estudio de este género filmico fuera del ámbito de los dramas románticos y lacrimógenos. Así opina Steve Neale (1993), quien propone en su análisis un modelo genérico que combina características del melodrama teatral decimonónico y de las películas hollywoodienses de acción y de suspense. En este sentido, lo ubica en una posición más cercana a la mantenida por la industria y la prensa de la primera mitad del XX. Para él, la caracterización prototípica del género se hallaría más bien en los filmes de *gangsters*, en los *westerns* y en el cine de terror y bélico. En consecuencia, Neale desvincula el melodrama del *Woman's Film*, desde las posibilidades que le ofrecen los estudios de la recepción, por medio de un minucioso escrutinio de la prensa y de la publicidad de esas décadas donde, según este crítico, menos de la mitad de las películas destinadas a un público femenino son anunciadas como melodramas (*apud* Mercer y Shingler, 2004: 28-30). Si se siguen las aportaciones de este especialista, no se puede olvidar el hecho de que un elevado número de *films* del período que nos interesa se adhieren al conocido como *male melodrama*. Algunos investigadores opinan que se trata de una variante del *family melodrama*, como Schatz (1981), que aborda algunas cintas que se centran en personajes masculinos con problemas para asumir la función patriarcal en el seno familiar y en las relaciones conflictivas entre padres e hijos. Se trata de un cine que ha perpetuado su vigencia en la actualidad y que trata estas cuestiones desde perspectivas fundamentalmente emocionales (*apud* Mercer y Shingler, 2004: 98). Por su parte, Laura Mulvey (1977-78: 56), establece algunas diferencias entre los melodramas de protagonismo femenino, por un lado y, masculino por otro. Acorde con su criterio, mientras que en los primeros no se alcanza la resolución de los dilemas sociales y sexuales, en los segundos sí se llega a una solución de los conflictos (*apud* Mercer y Shingler, 2004: 98)⁴⁴¹.

Buena parte de las películas de referencia para las adaptaciones novelescas de *Blanco y Negro* se han perdido, lo cual no nos permite saber con seguridad si estamos ante melodramas de una u otra tendencia. Sin embargo, a tenor de los tipos de títulos, personajes y tramas de protagonismo e interés femeninos y el predominio visual de las mujeres en

⁴⁴¹ Para saber más sobre la pertinencia de la estética melodramática en filmes de acción y otro tipo de películas orientadas a una audiencia mayoritariamente masculina –tanto heterosexual como homosexual–, véase el sucinto análisis que llevan a cabo Mercer y Shingler (2004: 99-112).

las fotografías nos inclinamos en favor de la idea de que se trata de filmes orientados a una audiencia principalmente femenina. En cualquier caso, con la lectura de los textos resulta evidente que todos, sin excepción, aparecen aclimatados a los fundamentos de la literatura popular para mujeres. Por ello, creemos que este grupo lector encontraría en esta narrativa satisfechos sus deseos de autorreconocimiento como sujeto femenino, en virtud de los conocidos procesos de proyección e identificación que se activan en la lectura. Los primeros se relacionan con la necesidad que muchas de estas lectoras sienten de abstraerse de la realidad insatisfactoria en la que viven y, los segundos, con el encuentro en las fábulas narradas de personajes que se enfrentan a situaciones parecidas a las suyas, frecuentemente articuladas en torno al sufrimiento y a las estrategias que, derivadas de este, muchas mujeres del momento se veían obligadas a poner constantemente en marcha en sus vidas reales⁴⁴².

En este sentido, las novelas cinematográficas conectan también con algunas narrativas precedentes como la novela sentimental del XIX, sobre la que señala Pura Fernández –siguiendo la reflexión de Smith y Wallace (2004: 3)– que «gothic sentimental novels could be real as parables of family relationships in which women have to be alert and develop passive-aggressive or even masochistic strategies in order to adapt and survive [...]» (2016: 60). Con Charnon-Deutsch (1994) y Blanco (2001), continúa su explicación: «This is a model of suffering close to the female education whose codes of pain and sacrifice inflect the sentimental novel of the Isabeline period, which, thanks to a generation of women writers, notably Pilar Sinués, created the paradigm of the ángel del hogar (angel of hearth) as an adaptative resource within the bourgeois sphere» (Fernández, 2016: 60).

Como es sabido, el melodrama asume esa obsesión por el sufrimiento⁴⁴³ de estos y otros modelos literarios, contribuyendo a la interminable galería de personajes –en gran proporción femeninos– sometidos a las dolorosas dinámicas promovidas por la

⁴⁴² Afirma Amorós, en relación a la novela rosa, que esta narrativa busca la identificación del lector, mediante la exposición de la belleza, el dinero y la carga erótica que poseen sus protagonistas, para lograr la sensación de huida de la rutina y del trabajo, pero con una consecuencia fundamental: eliminar su juicio crítico (1968: 73).

⁴⁴³ Es interesante el punto de vista de Elena Real relativo a la opinión de que «el melodrama no es el relato de los sufrimientos de unas víctimas injustamente perseguidas, sino el *espectáculo* del infortunio inmerecido, es decir, la puesta en escena, la “re-presentación” ante el espectador de esos sufrimientos, angustias y desventuras. En cierto modo, si se nos apura, podríamos decir que el melodrama no es literario; es, como decía Théophile Gautier, espectacular: “espectáculo-ocular”» (2001: 137-138). En las novelizaciones, la función espectacular característica del melodrama la asumen las fotografías que, si bien no mantienen el hilo narrativo suficiente para contar la historia, sí generan una importante descarga emocional en los lectores.

represión impuesta por la moral e ideología burguesas, que obtienen como respuesta en estas ficciones –en nuestro caso primero en las películas y de manera amplificada después en las versiones noveladas– la revelación de lo oprimido y lo reprimido a través del exceso. Consecuentemente, el melodrama muestra lo que no se quiere ver, pero siempre desde las emociones extremas, permitiendo a los lectores la comprensión de los textos en función de sus propias experiencias cotidianas. Sobre estas cuestiones comentan Mercer y Shingler:

The model of the Hollywood family melodrama is also characterised by its central protagonist, who tends to be privileged by a high degree of audience identification. In this way, the audience is invited (or, indeed, induced) to sublimate their own fears and anxieties onto the central figure who is, in most cases, also the victim of the drama [...]. Frequently, in family melodramas, the emphasis is on the direct portrayal of the psychological situation, which the audience is likely to share and understand from their own experiences of family life. Elements of Freudian repression are often depicted as symptoms such as hysteria, oedipal conflict, impotence and alcoholism (2004: 12-13).

En este sentido, por su capacidad para reflejar realidades similares a las condiciones de vida social y privada de los lectores, por su validez para exhibir el retorno y el impacto de lo reprimido y por su utilidad para ofrecer una vía de ocio escapista, las novelizaciones fílmicas de *Blanco y Negro*, revierten en una lectura fuertemente emocional. Pura Fernández recuerda la explicación de Karin Littau (2008: 24) sobre el hecho de que

the emotions as an aesthetic and cultural category remain absent from theories of reading. From the eighteenth century, underpinned by Kantian aesthetics, a critical discourse emerged that exalted reading as a purely cognitive experience, distanced from pathos and everything associated with the bodily and sensorial. This binary thinking –generating the dichotomies high/popular, reflexive/entertaining, cognitive/affective, active/passive, resisting/facile, rational/emotional, select/mass –has made literature and its effects a matter of hermeneutics. The category «reader» is thereby reduced to that of an active (critical and objective) producer of meaning, distanced from the vital experience that Ramón Gómez de la Serna defined in 1909 as an «estado de cuerpo» (state of body) (2016: 58).

Desde esta perspectiva, el acto de lectura es tomado como una actividad de intensa raigambre emocional, capaz de configurar «comunidades emocionales»⁴⁴⁴:

The fact that emotions are performative –addressed to an audience– allows them to construct «emotional communities» founded on common values and desires [...].

⁴⁴⁴ Término acuñado por Max Weber (1993), ha resultado de gran utilidad a numerosos críticos como punto de partida de sus propias investigaciones.

In this sense, emotions have a social and socializing function. This is particularly true in the case of cultural offerings issued in installments, which create a set of intense expectations and passionate involvement over time [...] (Delgado, Fernández y Labanyi, 2016: 4).

Siguiendo este principio, podemos decir que el lectorado de las novelas cinematográficas forma parte de una misma «comunidad emocional», pues la doble condición híbrida que les proporcionan los ámbitos a los que pertenecen, *verbi gratia*, la literatura popular y el melodrama fílmico, las hacen altamente propicias para ello⁴⁴⁵. Si además tenemos en cuenta que las «emotions expressed in fiction have real effects in the world, showing literature to be a form of emotional practice» (2016: 5), no podemos dudar de la importancia de estos textos en este sentido, pues están contruidos sobre la preeminencia de la emoción sobre cualquier otro elemento. Resulta perfectamente pertinente en aplicación a la narrativa de la que nos ocupamos aquí, el comentario de estas investigadoras con respecto a otras producciones de cultura popular y de masas, de las que subrayan su importancia

for an understanding of the «structure of feeling» of a given historial period. Products classified as «banal» in literary histories but consumed massively –like the nineteenth-century «penny dreadful» and the small-format romantic or erotic novellas that would reach mass audiences in the early twentieth century– were considered dangerous because of their capacity to move (to set in motion, to affect) their readers, especially when these included women and the lower classes (5).

Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* son buen ejemplo de este tipo de literatura de extendido consumo, que integra una temática bien perfilada con claros objetivos para provocar la conmoción de los lectores, primordialmente por medio de la exposición de situaciones que indefectiblemente conducen a los protagonistas al sufrimiento. Más concretamente, como ya hemos advertido, este se dibuja casi siempre en torno a las relaciones amorosas. Como es de esperar, en función de la resolución o no del doloroso conflicto obtendremos finales felices o trágicos. En este sentido, informa Elsaesser:

Depending on whether the emphasis fell on the odyssey of suffering or the happy ending, on the place and context of rupture [...] that is to say, depending on what dramatic mileage was got out of the heroine's perils before the ending [...] melodrama would appear to function either subversivly or as escapism [...] (1987 [1972]: 47).

⁴⁴⁵ Si recordamos las ya mencionadas palabras de Gubern acerca de «aquellas masas ante la pantalla, en íntima comunicación emocional con sus imágenes» podremos darnos cuenta de que también en las salas de cine se crean «comunidades emocionales» (2010). Las fotografías incluidas en las novelizaciones –y las propias novelizaciones– ayudan a recuperar este efecto cuando ya no se tiene acceso a las películas en sí mismas.

En nuestros textos, esta lógica melodramática suele traducirse en la exposición de situaciones dolorosas que, casi siempre, acaban resolviéndose –frecuentemente a cambio de un importante sacrificio, sobre todo para las mujeres– y desembocando en un evasivo final feliz⁴⁴⁶, merced al concurso del amor, que todo lo puede. Como se dice al final de «La olvidada de Dios» (15-6-19): «Más firme que el odio, más fuerte que la razón y más alto que todas las jerarquías es el amor». Se cumple aquí la afirmación de Edgar Morin relativa a la idea de que «lo propio de la cultura de masas es que ha creado una temática del amor a la vez autojustificado y vencedor» (1965 [1962]: 161).

En el corpus seleccionado, los protagonistas envueltos en las relaciones amorosas están delineados en torno a las premisas preestablecidas por el melodrama, el folletín y la novela rosa, plenamente insertos en un producto filmoliterario típico de la cultura popular de principios del XX, en el que prima el componente sentimental, «característica medular de la cultura de masas» (Díez Borque 1972: 39). Este tipo de productos culturales masivos «tienden a provocar emociones en lugar de sugerirlas, es decir, en lugar de simbolizar la emoción, la dan realizada y consumible» (39), a través de la escasez de información y la repetición constante de motivos temáticos y estilísticos. El predominio de la repetición y el esquematismo psicológico de los personajes tienen consecuencias importantes para esta narrativa, como las que señala Christine Rivalan Guégo en relación con las colecciones de novela breve, en gran parte también pertinentes para las novelizaciones de *Blanco y Negro*:

La ausencia de verdaderos debates y la uniformidad de puntos de vista [...] hacen que se vaya implantando una ideología burguesa en la que los valores del trabajo, de la familia e incluso de la patria no encuentran réplica. Es necesario evolucionar, pero la redistribución de papeles en la familia (relación hombre/mujer), en la vida

⁴⁴⁶ Como es sabido, uno de los temas centrales de la cultura de masas, de la que estos textos forman parte, es la felicidad, concepto sobre el que afirma Morin: «La idea de felicidad es la idea cumbre de las civilizaciones individualistas. El derrumbamiento de los valores tradicionales y las grandes trascendencias se ha realizado en beneficio suyo [...]. La cultura de masas ha creado una figura particular y compleja de la felicidad, una figura a la vez proyectiva e identificativa. La felicidad es mítica de la cultura de masas; es decir, es una proyección imaginaria de arquetipos felices, pero, al mismo tiempo, es una idea-límite, una búsqueda vivida por millones de adeptos» (1965 [1962]: 153). Y completa más adelante: «La felicidad es la religión del hombre moderno [...] la ideología de la cultura de masas es la ideología de la felicidad» (159). Por esta razón dominan los finales con resultado positivo para los personajes. En palabras de Morin: «[...] el tema de la felicidad está ligado con el tema del presente. El *happy end* es la eternización proyectiva de un momento de felicidad en el que están exaltados un abrazo, una boda, una victoria, una liberación. Al final feliz no le sigue la continuidad temporal del “fueron felices y tuvieron muchos hijos”, sino que, al contrario, disuelve el pasado y el futuro en un intenso presente de felicidad total. Este tema proyectivo corresponde idealmente al hedonismo del presente desarrollado por la civilización contemporánea. Este hedonismo es un hedonismo de bienestar, de confort, de consumo: se desarrolla en detrimento de una concepción de la existencia humana, en la cual el hombre consagra su presente a conservar los valores del pasado e invertir para el futuro» (155).

política (el cacique) y en la sociedad (las reivindicaciones de los obreros de las fábricas o de los obreros agrícolas) no se pueden tener en cuenta de forma inmediata. Al contrario, al no proponer más que modelos de fracaso en el plano de las conductas innovadoras (mujeres fuera de las pautas sociales, individualidades marginales, terroristas políticos), esta literatura está haciendo implícitamente apología de un modelo burgués ilustrado, pero nada más (2008: 82).

Las novelas cinematográficas publicadas por *Blanco y Negro* se apegan, en mayor grado que el corpus estudiado por Rivalan Guégo, a una voluntad de obstaculización de las posibles «conductas innovadoras» de sus personajes. A esto se añade la escasa representación de las tensiones centradas en la lucha de clases, las reivindicaciones obreras, el caciquismo, la política –tratadas siempre de forma superficial– y la nula presencia de cuestiones relacionadas con el terrorismo o la religión. Podríamos decir que el conflicto que verdaderamente encuentra en esta narrativa excelente reflejo tiene que ver siempre con los deseos y actos de mujeres que quieren vivir al margen de la norma social vigente. Este se hace visible por medio de la exposición contrapuesta de dos visiones antagónicas sobre la mujer, creadas por la imaginación de los escritores masculinos. Afirma al respecto Ena Bordonada:

El artista masculino, en este caso el escritor, crea a la mujer bajo distintos tratamientos, siendo frecuente el desdoblamiento dual entre «ángel» o «demonio», es decir, resignada y sumisa hija, esposa y madre, con efluvios del decimonónico «ángel del hogar», o seductora, devoradora de pasiones y de hombres (2012a: 37).

Es bien conocido que el cine de los primeros años revitaliza a esa «mujer-demonio» del arte y la literatura, a la *femme fatale* de antaño⁴⁴⁷ y la enfrenta a la prolífica figura de la «mujer-niña», la «mujer-virgen» o la «mujer-ingenua», primer prototipo de la historia del cine, como comentaremos en el apartado dedicado a los actores que intervienen en las películas novelizadas en *Blanco y Negro*. Después, en los años veinte, estas figuras se verán eclipsadas por el atractivo indudable de la «mujer nueva», es decir, de la *flapper* cinematográfica que muestra en las pantallas los rasgos de libertad y modernidad que la mujer real está conquistando en ese momento.

Concretamente en las cinenovelas de *Blanco y Negro*, esa imagen dicotómica de la mujer adquiere una elevada potencia visual por medio de la inclusión de fotografías de

⁴⁴⁷ Para entender la concepción y caracterización de las distintas variantes de la *femme fatale* a lo largo de la historia, a través de su representación artística, remitimos a los manuales de Dora y Erwin Panofsky (1975), Bornay (1990) y Dijkstra (1994), entre otros, pues la bibliografía sobre el tema es ya muy extensa.

las películas adaptadas, que muestran las figuras sugerentes de las «divas» Lyda Borelli y Francesca Bertini –que suponen el temprano florecimiento de la *femme fatale* en el cine italiano (Morin 1961 [1957]: 187)–, junto a otras exitosas seductoras de la cinematografía silente norteamericana como Alla Nazimova, Pauline Frederick o Dorothy Dalton y, ya en los años treinta, Jean Harlow. No están ausentes, tampoco, la *flapper* por excelencia, Clara Bow, protagonista de varias películas novelizadas por este *magazine*. Se hace patente, además, la presencia de otro modelo femenino que responde a una representación idealizada de las mujeres que poco tiene que ver con la realidad, sino con el deseo masculino de configuración de un tipo de mujer sin facultades amenazadoras, por lo que se la reduce a los papeles tradicionales de esposa, madre y ama de casa. Estos tres elementos se contraponen a los que caracterizan a esa otra mujer⁴⁴⁸, liberada, moderna, independiente, de la que es buena muestra la protagonista de «El collar de perlas» (28-10-1928), «bella mujer de azabachada cabellera, cortada a lo muchacho, ojos negros y brilladores y sonrisa insinuante», que además destaca por ser una «sugestiva criatura» de «expresión enigmática».

En los textos, las mujeres como esta no están casadas y han tenido «amigos», como se nos informa en «El collar de perlas» o en «Un drama en la noche» (12-1-1919), donde la protagonista se siente elegantemente «atraída por la afabilidad del amigo de unos cuantos días». Un poco más adelante, en esta misma novela, leemos que entre ella y un hombre «había habido un flirt». A veces, los autores nos dan a entender –siempre de un modo fuertemente velado y sutil– que estas mujeres han ejercido la prostitución o han estado próximas a caer en ella. Asistimos a ello en este último relato, en el que «Fany era buena, pero las dificultades de la lucha, la necesidad de dinero, azares de su condición de mujer desamparada, habíanla llevado a extremos comprometedores, en los que su reputación naufragaba».

Se reproduce, de este modo, el modelo más frecuente de prostituta de la novela española del siglo XIX quien, en afirmación de Pura Fernández, «se acomoda a la tipología de la víctima social impelida al meretricio por fatales circunstancias» (2008: 41). La principal causa, declara esta autora, para ejercer la prostitución será la miseria y la deficiente formación intelectual y moral de estas mujeres.

⁴⁴⁸ Prácticamente en todas las novelas publicadas en 1928 y 1929, es decir, aquellas firmadas por Eduardo Mendaro, suele mostrarse la rivalidad entre dos mujeres de tipologías antagónicas. No se escatima, incluso, el empleo del término «rival».

Por otra parte, conocida es la relación entre las figuras de la bailarina y la prostituta. Así se aprecia en esta novela, en la que el antiguo amante de Fany se halla, además, «en posesión de los secretos de la azarosa vida de la bailarina». La protagonista, que está prometida, al final de la narración se envenena a sí misma para que su futuro marido mantenga siempre un limpio recuerdo de ella. Como se ve, el texto incorpora la representación de una mujer con independencia laboral y sexual, pero se apresura a restablecer el orden social y a preservar la pureza familiar y matrimonial, para lo cual opta por un final marcado por el autosacrificio femenino.

A causa de este comportamiento, podría decirse que las propias mujeres llevan a cabo diversos actos de autocorrección. Como depositarias de la moral familiar y social, son ellas mismas las que actúan en contra de sus propios intereses y de su libertad individual. Nadie del nuevo entorno de Fany conoce sus secretos, ni siquiera su prometido y aún así decide acabar con su vida en un intento de proteger al marido de posibles cuestionamientos acerca de su decencia. Volvemos a encontrar esta idea en otras novelas, como en la ya mencionada «La bella Mimí...», en la que la protagonista, ante los rumores de infidelidad que se lanzan contra ella, decide tirarse a un estanque pero su novio, con su «mano vigorosa», la salva del ahogamiento.

Otro caso de prostitución aparece en «Avaricia» (30-3-1919), donde la heroína, tras una estancia en la cárcel, termina ejerciéndola, pero tras el encuentro con su antiguo amor, acaba finalmente salvándose. Es decir, estamos ante una prostituta redimida, figura que mereció las simpatías de autores y público de diversas corrientes literarias. Así ocurre en las colecciones de novela breve de principios del XX, como demuestra Roselyne Moggin-Martin (2000: 86-87) en su libro sobre *La Novela Corta* (1916-1925) y en gran parte de la narrativa del XIX, como muy bien observa Pura Fernández en su estudio:

Las obras del llamado romanticismo social, con Victor Hugo, Georges Sand o Eugène Sue a la cabeza, en su incursión en los estratos más depauperados y marginales de la sociedad, acometieron una denodada defensa de la mujer prostituida. La cortesana se presenta en sus novelas como la víctima de un orden socio-moral contra el que combate el escritor rebelde, y llega a convertirse, en su pública desnudez literaria, en el símbolo del martirologio popular sufrido por las clases más desfavorecidas en la nueva sociedad industrial. Así, la innegable primacía del protagonismo femenino en la novela decimonónica tiene en la figura de la *mujer caída* una doble significación, pues la mujer pasa a simbolizar, en su precaria condición jurídica y social, a los sectores más identificados con la opresión social, esto es, los *miserables*, los desheredados, y, por extensión, su cuerpo configura el espacio literario de la exclusión, pero también el de las lacras sociales, como la miseria, la ignorancia y la defensión (2008: 41).

Esta visión menos negativa de la «mujer caída» de los autores del llamado romanticismo social se introduce en estas obras por medio de la salvación matrimonial. En caso de que estas mujeres no acepten esta solución y decidan continuar con una vida libre —sea en el lado de la prostitución o de la simple libertad sexual, con independencia de la clase social a la que pertenezcan— su condena está garantizada y se ejerce mediante la punición mortal.

En España, el emblema por antonomasia de la prostituta redimida es claramente María Magdalena (Fernández, 2008) y ello se refleja en nuestro corpus a través de la novela «Christus» (13-4-1919) que, a diferencia de la película en la que se basa⁴⁴⁹, se abre justamente con el protagonismo de este personaje bíblico. Se le dedica, además, toda la primera página, en la que aparece también la primera fotografía, centrada en gran medida en este personaje.

Relacionado con este mundo lupanario y de relaciones viciosas se halla el «mal francés», sobre el que se hace alusión velada en «¡Obsesión!» (9-3-1919), donde una muchacha se encuentra «enferma del mal que tantas vidas jóvenes arrebató».

Es importante señalar que acerca de estas y otras cuestiones, la imagen de la mujer en estas novelas corre paralela a la que domina de forma general en *Blanco y Negro*. Como expone Brigitte Magnien (2001: 180-183), en su capítulo del volumen colectivo que distintos hispanistas dedican al semanario, *Le projet national de «Blanco y Negro»*, la mujer aparece en él fundamentalmente por su elegancia y su belleza (188). Es, al mismo tiempo, estandarte de la modernidad —de novedad, más bien, asegura Magnien— y símbolo de atemporalidad y de pervivencia de la tradición. Ambas representaciones no están reñidas y conviven sin problemas en la revista. Si bien a partir de la Primera Guerra Mundial, los dibujantes delinearán grácilmente la silueta de unas mujeres más modernas y cosmopolitas en el *magazine*, con una cierta carga irónica, según esta estudiosa, solo muy moderadamente transmiten una cierta subversión favorable a la emancipación femenina. De este modo, copa la imaginería de la revista el reflejo de los propios lectores, mujeres de buen gusto y modales honorables, pensativas pero no misteriosas, sin palpables visos eróticos. Las prostitutas, las cabareteras y la sexualidad en general no tienen cabida en sus páginas, en las que el amor se presenta de manera moralizante con la única variante posible del matrimonio. Abundando en esta premisa, podemos traer a colación

⁴⁴⁹ *Christus* (1916), de Giulio Antamoro, de la productora romana Cines, protagonizada por Alberto Pasquali.

la afirmación que, entre otros investigadores, ofrece Pura Fernández en relación al hecho de que la mujer encarna «los valores morales más representativos» de la burguesía (2008: 19)⁴⁵⁰. Como se puede comprobar, nos enfrentamos a una compleja representación de la mujer en la revista y en sus novelas cinematográficas, como amalgama de modernidad, de tradición o enseñanza del pensamiento burgués.

Al margen de la prostituta *per se*, para aquellas mujeres que han tenido relaciones estériles, de aspiraciones puramente placenteras, no suele haber redención posible en nuestros textos si, como hemos indicado ya, no cambian su situación por la del matrimonio. Hasta que este no llega o no termina por producirse, las tramas se recrean invariablemente en el sufrimiento. Jo Labanyi (2016), en su análisis de la primera temporada de la serie española *Amar en tiempos revueltos* (2005-2006), estudia la competencia emocional y los discursos del sufrimiento presentes en esta ficción televisiva, entre los que distingue tres subtipos: sufrimiento como redención, como victimismo y como trabajo. El modelo que amparan nuestras novelizaciones fílmicas se ajusta a la perfección al primero comentado por Labanyi, que relata el sufrimiento de los personajes como expiación de un pecado cometido. Es frecuente, en estos textos, que el sufrimiento no esté presente en el relato hasta el final, cuando las mujeres no aceptan la imposición matrimonial, momento en que son castigadas con la muerte, que suele adquirir la forma de una enfermedad repentina. Paralelamente, la enfermedad funciona también como herramienta de castigo para los personajes de esta teleserie actual (Labanyi 2016: 228).

No obstante, es frecuente que las protagonistas de las novelas disfruten de una vida de placeres y experiencias atractivas –que no dejarían indiferentes a los lectores de *Blanco y Negro*– hasta que se produce el final condenatorio. Así, como alternativas a la maternidad y la guía de la casa propias del «ángel del hogar», las jóvenes casaderas hacen gala de una refrescante frivolidad y se desenvuelven airoosamente en numerosas fiestas y viajes, por lo que nunca están en casa, cuestión que en ocasiones se les reprocha. Sus preocupaciones giran en torno a su aspecto físico, la diversión y el lujo.

Algunas de estas mujeres de actitudes más alegres y modernas se identifican con otro interesante prototipo, el de la «mujer de espectáculo», sobre el que Isabel Clúa (2016) ha llevado a cabo un interesante análisis a través de la obra de Enrique Gómez Carrillo.

⁴⁵⁰ Al respecto pueden verse, entre otros, los estudios de Simón Palmer (1974-1979), Jagoe, Blanco y Enríquez de Salamanca (1998) y Scanlon (1986), que atienden a la representación de la mujer en el mundo contemporáneo.

Se trata de personajes femeninos reconocibles por asumir rasgos y experimentar vivencias de los dos universos contrapuestos femeninos fundamentales, dada su pertenencia al mundo del espectáculo, sobre todo, del teatro y del baile. Tienen, además, una profesión de éxito, son reconocidas en su trabajo, admiradas, y poseen, además, dinero y amantes. Saben divertirse y vivir de una manera independiente. Sin embargo, esta parte de su vida y personalidad no suele aparecer en las novelas, pues pertenece a su pasado y, en los momentos narrados, se encuentran ya prometidas compartiendo los mismos anhelos de la esposa y la ama de casa tradicionales⁴⁵¹. Los redactores, también a ellas, les concederán al término de los relatos el premio o el castigo en función de su capacidad virtuosa o de redención. Asimismo, algunos personajes masculinos se benefician de la redención, en estos textos, cuando son salvados por las mujeres o, más bien, por su amor, y se convierten en honrados trabajadores, como en «Amor triunfante» (17-2-1929) o en «Arsenio Lupín» (27-4-1919), quien, por amor, «aspira a redimirse para gozar de la felicidad que le espera».

Por su parte, son escasas las ocasiones en las que nos presentan a heroínas con una participación activa en el mundo profesional fuera del ámbito del espectáculo. Ejemplo de ello es «El “Naulahka”» (6-7-1919), donde encontramos a una mujer que ha sacrificado toda su vida por la medicina y por desterrar de la India las supersticiones, pero fracasa y abandona sus ensueños; mientras, en «La prisión sin muros» (31-8-1919) la protagonista lleva a cabo un análisis del sistema de prisiones estadounidense y quiere obligar al gobierno a que implante una severa reforma, mediante mítines y campañas de propaganda en la prensa. Su enamorado, con quien finalmente se casa, está de acuerdo con ella en sus ideas reformistas. Lo que no se cuenta al final de la novela es si ella abandona su trabajo tras el matrimonio. El fracaso profesional de la primera y el silencio con respecto a las conquistas profesionales de la segunda son prueba de la escasa importancia que se otorga al trabajo femenino en las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*.

⁴⁵¹ Desde nuestro punto de vista, estos personajes suponen en cierto modo —más ideológica que físicamente— una anticipación del prototipo definido como *good-bad girl* por Leites y Wolfenstein (1950) para la *Gilda* de Rita Hayworth y sus sucesoras. Así la describe Morin: «La *good-bad girl* adopta la apariencia de una prostituta o de una vampiresa, pero la película nos revela que tiene un alma cándida, un corazón que no busca más que el gran amor. Efectivamente, la “virgen” y la “vampiresa” clásicas han desaparecido, para dejar paso a diversas variantes de la *good-bad girl*, que hereda la intensa erotización de la vampiresa y la pureza de la virgen. Esta imagen cinematográfica es la representación sublimada de la mujer moderna: maquillada y vestida de *poupée d’amour*, pero que busca el gran amor, la ternura y la felicidad» (1965 [1962]: 177).

En contrapartida, son frecuentes las referencias a la educación recibida por muchas de las jóvenes de esta narrativa que viajan al extranjero con tal fin, como en «La presa del pirata» (27-7-1919) o en «¡La muy pícaro!» (14-12-1919), donde los vecinos se escandalizan cuando uno de ellos envía a su hija a estudiar a Nueva York, la urbe «corrompida, la ciudad del placer y de las costumbres atrevidas», como nos informa el adaptador.

Entre esas mujeres fuertes y decididas destaca una, Laura Robert, pues es ella quien salva a su amado en «De la ficción a la realidad» (14-10-1928), donde los personajes están rodando una película en la selva y el protagonista es atacado por las fieras y ella, valerosa y decidida, le libra de una muerte segura, a punta de revólver:

Ella le esperaba en la puerta de su vivienda y al ser súbitamente atacado el galán por varios animales feroces, la mujer debía intervenir valerosa, salvando la vida del adorado. Desde conveniente distancia, el director daba las órdenes e instrucciones necesarias para el perfecto desarrollo de la farsa. Adolfo caminaba ya por el estrecho paso. Dos tigres surgieron de la espesura. Avanzaron. Y, de pronto, todos los espectadores profirieron un grito de espanto. Las fieras hallábanse libres, sin que obstáculo ninguno retuviera sus voraces instintos. Adolfo, quieto y sereno, cruzóse de brazos, aguardando la muerte cierta e inevitable.

Pero, rasgando el silencio trágico, unos disparos sonaron estallantes. Laura, con su revólver, abatió a las sanguinarias bestias. Después, lanzóse, presurosa, hacia Adolfo, encadenóle entre sus brazos y le arrastró hasta la improvisada choza. Emocionada y sonriente, susurró la mujercita:

– La ficción, Adolfo mío, se ha trocado en realidad.

– ¡Oh, sí! También tu amor es para mí una feliz realidad.

Y en el trémolo de pasión que dulcemente agitaba el estatuario cuerpo femenino, pudo comprobar la certeza de su afirmación⁴⁵².

Para compensar la actitud activa, valiente y resolutiva de Laura, Eduardo Mendaro la sitúa temblando de amor en los brazos del varón en las últimas líneas del texto. Pero antes, es ella quien abraza a Adolfo y quien le arrastra fuera del peligro, lo cual no evita que el autor se refiera a ella como «la mujercita». Laura Robert se alza, por tanto, como digna heredera de aquellas intrépidas heroínas de los primeros seriales donde, en opinión de Ben Singer, floreció el melodrama cinematográfico:

⁴⁵² Nótese el cambio de la protagonista, mediante el que desde la actividad física pasa a una quietud «estatuaría», que restablece el orden social aceptable en la actitud de la heroína. Como ha mostrado Maite Zubiaurre (2014) en su trabajo sobre el erotismo en la España de la Edad de Plata, el movimiento y el dinamismo, se relacionan con la vitalidad de la potencia erótica femenina, mientras que la contención sexual a la que aspira la ambigua moral burguesa aparece aquí bien representada por el estatismo que entraña la descripción física de Laura y el temblor pasional producto del abrazo con el amado.

Sensational melodrama was one of the prime vehicles through which the modern imagination explored a new conception of womanhood. Few, if any, popular-culture commodities in the early decades of the twentieth century show-cased the novelty and dynamism of the New Woman as vividly as «the serial-queen melodrama» (2001: 221).

Brevemente, describe Singer los rasgos preeminentes del «serial-queen melodrama», que encontramos traspassados a algunas de nuestras novelas:

The most intriguing element in the serial-queen melodrama of the Teens is their extraordinary emphasis on female heroism. Within a sensational action-adventure framework of the sort generally associated with male heroics, serial gave narrative preeminence to an intrepid young heroine who exhibited a variety of traditionally «masculine» qualities: physical strength and endurance, self-reliance, courage, social authority, and freedom to explore novel experiences outside the domestic sphere (2001: 221).

Se hacen presentes, por encima de en otras narraciones, en «La heroína de Nueva York» (2-3-1919), versión novelesca del serial protagonizado por Irene Castle, *Patria* (1917). Este relato muestra la misma ambigüedad que las anteriores novelas mencionadas en tanto que si, por un lado, asistimos a las aventuras y a la manifestación del carácter aguerrido de Patria Channing —con huidas en automóvil, saltos desde trenes, etc.—, por otro, su salvación de las arriesgadas peripecias en que se ve envuelta depende casi siempre de un hombre. La ambivalencia manifiesta en la mencionada «De la ficción a la realidad» (14-10-1928) encaja con el espíritu de las fábulas del «serial-queen melodrama», cuya particular idiosincrasia expone Singer con claridad:

The genre is paradoxical in that its portrayal of female power is often accompanied by the sadistic spectacle of the woman's victimization. The genre as a whole is thus animated by an oscillation between contradictory extremes of female prowess and distress, empowerment and imperilment. My explanation of this paradox focuses on the genre's function not only as an index of female emancipation, and as a wish-fulfillment fantasy of power betraying how tentative and incomplete that social emancipation actually was, but also as an index of the anxieties that such social transformations and aspirations created in a society experiencing the sociological and ideological upheavals of modernity. The serial-queen melodrama is an exemplary expression of the perennial instability and flux in modern society's most basic norms (2001: 222).

Las normas de esta sociedad cambiante a las que alude Singer afectan de manera diferente a los hombres, como se refleja en las novelizaciones de *Blanco y Negro*. Los personajes masculinos están también expuestos a la dinámica virtud-premio o no virtud-castigo, pero por razones diferentes. En este caso, el arquetipo positivo es el del hom-

bre honrado, es decir, trabajador, honorable en su oficio. El villano del relato –y presumiblemente también el del *film*– está configurado siempre como un hombre no honrado, a excepción del bandolero español y el *cow-boy* americano, personajes simpáticos para los lectores, pues como leemos en «Luis Candelas, ladrón audaz y caballero romántico» (9-1-1927), «como todos los ídolos populares, el pueblo siempre admira y ayuda a los osados». Estos personajes son queridos principalmente por ser representantes de la libertad que los propios lectores desean para sí.

A su vez, desfilan por las páginas de esta narrativa distintas encarnaciones del anti-héroe: ladrones, asesinos, acosadores, estafadores o simplemente hombres que derrochan su fortuna –o, comúnmente, la conseguida con gran esfuerzo por el padre–, en lujos y placeres, que se unen a la figura también recurrente del hombre que persigue únicamente el dinero y la posición de la protagonista. Los personajes negativos masculinos suelen presentar, además, un carácter o actitudes violentas, fundamentalmente hacia las mujeres. Encontramos, en este sentido, reminiscencias del gusto de la literatura decadentista en cuanto al tratamiento que reciben algunas mujeres que se atreven a desafiar la moral establecida, lo que Eetessam Párraga describe así:

No puede pasar desapercibido que, en la fantasía de seducción que la vampira representa para el hombre, el sadismo y la tortura desempeñan un importante papel. No hemos de olvidar que estos mismos autores decadentes, cumpliendo con la estética decimonónica, tienden a recrearse en el sufrimiento femenino como una nueva forma estética, una nueva inspiración. Era del todo inevitable que este sentimiento llegara hasta la figura de la vampira, en la que los hombres del relato vuelcan toda su ira, empalándola y decapitándola sistemáticamente y disfrutando de ello sin el más mínimo resquicio de duda [...] (2014: 91).

Como indica Eetessam Párraga, los poetas y narradores del Romanticismo otorgan a la mujer real los atributos de la figura de la vampira, esa mujer que ejerce un imparable poder de seducción para los hombres, a través del cual se encaminan hacia la destrucción en distintos aspectos. En nuestros textos, no obstante, no se alcanza el nivel de sadismo mencionado en la cita precedente, pero sí se abren en ellos espacios para la violencia contra las mujeres, como en «¡Para siempre unidos!» (16-12-1928) en la que cuando Talaka se acerca a Janaón, este la abate «con bárbaro manotazo contra el césped». De entre todos los ejemplos que podríamos mencionar, sobresale la siguiente descripción de «La venganza de Fátima» (30-0-1928), que narra un intento de violación que culmina en asesinato, teñido de erotismo:

Apresándola, brutal, de las manos, insistió, feroz [...] exasperado, los labios contraídos por siniestra mueca, atenazo el blanco cuello femenino. Los dedos viriles hundiéronse, cual férreas tenazas, en la carne tentadora de la bella Ketty. La víctima abatió su blonda cabeza. Después, la muerte tendió sobre la infeliz las alas del misterio.

Por el contrario, en «La presa del pirata» (27-7-1919), el intento de violación se salda con la muerte del agresor y es la propia víctima quien le apuñala.

La violencia contra la mujer se ejerce también de otras maneras, pues son numerosas las esclavas, las mujeres vendidas –obsérvese el título de «La muchacha que costó cien duros» (20-4-1919)–, secuestradas o encerradas cuando se rebelan contra los villanos como en «Domadora de corazones» (17-8-1919). Forma parte del argumento de esta novela, la búsqueda de una joven, que se constituye en premio de aquel que la encuentre, quien recibirá a cambio, además, la consiguiente fortuna que a ella pertenece. Este motivo, presente ya en los cuentos tradicionales, se reactualiza bajo la óptica histórico-contextual y político-social del melodrama, como se ve en el corpus analizado, donde las mujeres son tratadas como pertenencias o posesiones masculinas. Se expresa así Robert Lang en torno a estas cuestiones:

Women under patriarchy are excluded as active agents from the economy of desire, of exchange, and reduced to the status of commodities, exchanged between men in a symbolic system according to which the women mediate male desires. All signs, all commodities in patriarchal societies women are themselves among these signs, participating in an essentially male system that denies women their subjectivity (1989: 10).

A este respecto, tenemos un curioso caso en «El premio gordo o la lotería humana» (4-2-1923), donde el individuo mercantilmente cosificado es un hombre, Jack, que por diversos avatares es subastado y al que se le llega a definir como «objeto rifado». En esta ocasión, el protagonista es partícipe de la humillación pública a la que se somete a una larga nómina de personajes femeninos abusados de igual modo. Más profunda es su vergüenza cuando es expuesto con el torso desnudo en un escaparate a las miradas y chanzas de los viandantes: «Entre aquellas afrentas ninguna le dolió como las de unas jponesitas, amarillas como pergamino, y feas, y chatas, y bisojas, que se le burlaron diciéndole: “¡Si nos tocaras a una de nosotras...!”». Al final del relato, «Jack quedó libre dando cien mil dólares, y fue a buscar a Elena, y con sus doscientos mil dólares se casó y montó una industria y aseguró su porvenir». Las últimas noticias que tenemos del personaje son sus reflexiones, ya en la senectud, acerca de la gran profesión que es la de marido. Con esta defensa del matrimonio se vuelve a asegurar en esta novelística

este fin como el mejor y único posible para la felicidad de una pareja. Pero nuevamente, el amor aparece mediado por el acicate económico al concebir el matrimonio como una profesión garante del bienestar monetario —entre otros beneficios—, como se percibe en la última frase: «¡En la profesión de casado hay cien modos de llegar a la riqueza».

Un final como este —sean cuales hayan sido los sufrimientos padecidos por los personajes en el despliegue de la trama— solo es posible si coinciden los dos protagonistas, femenino y masculino, configurados bajo una óptica positiva por parte de los autores. Cuando uno de los dos responde al paradigma negativo, se manifiesta un conflicto que se resolverá casi siempre con el castigo para ese personaje. Esto es, la falta de virtud no será premiada, sino todo lo contrario, puesto que, como ya es sabido, esta condición siempre resulta vencedora en la sensibilidad melodramática.

En las novelizaciones de *Blanco y Negro*, la plasmación del castigo se efectúa casi siempre de manera semejante para hombres y para mujeres; y se materializa casi sin excepción en la muerte del personaje, frecuentemente aderezada con un matiz humillante. Por ejemplo, asistimos en numerosas ocasiones al deceso de algunas féminas a los pies del protagonista masculino.

Por otro lado, tanto unos como otras ejercen muchas veces el autocastigo por propia iniciativa mediante el suicidio, en estado de consciencia de los males que han provocado y en la certeza de que merecen tan terrible fin. Dos casos paradigmáticos de suicidas masculinos aparecen en «La venganza de Fátima» (30-9-1928), donde el «pecador» exclama antes de expirar: «He aquí el fin de quien se deja dominar por insana codicia» o en Emma y Raúl... (12-8-1928), relato en el que este se rinde igualmente ante el peso de las afrentas cometidas: «Y no pudiendo afrontar este deshonor, yo me impondré el castigo». En «La décima sinfonía» (13-7-1919), sin embargo, es el narrador quien nos informa de que el villano «se hace justicia por sí mismo».

En ocasiones, los castigos infringidos por los propios héroes adquieren la forma de autosacrificio, habitualmente puestos en práctica por las mujeres. Sin embargo, también contamos con un ejemplo en que uno de los protagonistas masculinos, Fernando, prometido con Susana, quien no le ama y, conocedor del amor de esta y Gonzalo, se da muerte porque «no quería privarles de la felicidad a que tenían derecho». Por su parte, el caso de «La dicha ajena» (20-7-1919) representa el autosacrificio femenino cuando no existen culpables de haber producido ningún sufrimiento a otros

personajes sino que, por el contrario, simplemente algunos de ellos se ven atrapados en situaciones insalvables en su conciencia y para las cuales no encuentran una solución distinta a la muerte.

La casuística de castigos y culpabilidades es amplia en estas novelizaciones pues, además de los ya comentados, se presentan ejemplos donde en un mismo texto concurren personajes masculinos merecedores de castigo –según los códigos de esta narrativa–, pero son las mujeres en quienes acaba recayendo. En «Margot» (28-12-1919), es el marido quien paulatinamente va faltando de la casa hasta abandonar a la familia y es la esposa la que se suicida, tras abandonar a su hija en la puerta de un ebanista.

En definitiva, tanto hombres como mujeres deben ser virtuosos pero, en el primer caso, no importa que hayan derrochado fortunas mientras se regeneren, como tampoco importa con cuántas mujeres –y en qué condiciones– hayan estado previamente a su matrimonio o cómo se hayan portado con ellas. Suelen recibir el perdón por parte del autor. Tan solo en una ocasión se castiga al personaje masculino por no haber sabido amar a su mujer, como ocurre en «Pereza» (3-8-1919). Lo habitual en estos textos, es que los hombres tengan un final trágico o se conviertan en villanos no por no respetar el ideal amoroso, sino por no cumplir la exigencia que impone esta novelística acerca de la honradez económica de sus protagonistas masculinos.

Como era de esperar, los códigos que rigen la concepción positiva de las mujeres giran, por el contrario, en torno a su pureza sexual, sobre la que descansa su honradez. No se les perdona fácilmente que hayan tenido relaciones anteriores al matrimonio, que no fijen sus aspiraciones en la maternidad o que no destaquen por ser madres devotas, o que sientan deseos de vivir experiencias fuera del entorno doméstico. Pocas veces, en estos casos, se les brinda redención. Cuando se narran las experiencias de las heroínas al margen del matrimonio o sus relaciones con hombres solo por placer no se incluye nunca la descripción explícita de su deseo, salvo en una ocasión, en «Víctima del odio» (21-1-1923), donde «Julia se abandonaba en sus brazos y antes que resistirlas, acicateaba todas las tentaciones del amor». Cabe decir que el erotismo se halla bastante relegado de estos textos y, cuando aparece, lo hace de manera muy velada, centrado en la mención de atributos de la belleza femenina como el cabello, las manos y los ojos. Magnien, al trazar el perfil más común de la representación femenina en la revista *Blanco y Negro*, apunta hacia la presencia puramente «decorativa», no erótica, de la cabellera femenina (2001:

182). Según esta investigadora, la imagen de la mujer en el *magazine* cumple una «fonction décorative, intimiste, sans étrangeté, sans exotisme» (183)⁴⁵³.

Las escasas menciones eróticas que se manifiestan en estos textos se estructuran por medio de tenues pinceladas basadas en referencias a la fragilidad de las mujeres, a través del uso de determinados adjetivos relativos a esa característica física y el empleo de diminutivos, o mediante la inclusión de términos como varonil, gallardo o arrogante, para los hombres. Como acciones, solo se describen algunos abrazos —la mujer se refugia en los brazos del amado— o besos en las «blancas manos», alusión repetida hasta la saciedad en las novelas escritas por Eduardo Mendaro. La clásica concepción binomial entre amor espiritual y amor corporal de la novela popular encuentra su símbolo en el beso en la boca, como atestigua Amorós para la novela rosa, lo que concede a los relatos un final efectista proveniente, claro está, del cine en que se basan. A esto hay que añadir la opinión de Morin de que el erotismo de la cultura de masas se esfuerza por reconciliar el alma con Eros (1965 [1962]: 151)⁴⁵⁴ y, su reflexión sobre el cine occidental, resulta pertinente también en nuestras novelizaciones:

El cinematógrafo es el crisol en el que se realiza la extraordinaria mezcla de alma y erotismo. Elabora una nueva imagen de Eros y Psiqué unidos en el beso en la boca. Todo esto sigue un orden lógico: el mundo de la cultura de masas no es un mundo desprovisto de alma, sino barnizado de alma; el mundo de la cultura de masas no es un mundo entregado a la sexualidad bruta, sino impregnado de erotismo epidérmico (152)⁴⁵⁵.

Morin avanza en su comentario sobre la tradicional consideración de la unión entre amor carnal y amor espiritual, que el cine y la literatura populares retoman con ímpetu y plasman a través de personajes arquetípicos, similares a los que concurren en nuestras novelas:

⁴⁵³ Esta opinión contrasta, en cierto modo, con la explicación que aventura Morin sobre la concentración de la carga erótica en todo el cuerpo —en nuestras novelas, como decíamos, en el cabello, las manos y los ojos— y acerca de la presencia y funciones del beso y de las caricias en los productos de consumo masivo: «Al extender el deseo sexual sobre la totalidad del cuerpo, el erotismo le quita a la sexualidad todo su poder de concentración. La erotización del rostro, que es, sin embargo, un fenómeno de civilización, corresponde a una debilitación de la sexualidad genital. Los besos y caricias que se extienden por todo el cuerpo recuerdan nítidamente el erotismo pre-sexual infantil [...]. Al difundir y desparramar el erotismo en todos los sectores de la vida cotidiana, la cultura de masas ha diluido lo que antes estaba concentrado [...]. Podemos afirmar que una supererotización camina pareja con la semi-frigidez y la semi-impotencia» (1965 [1962]: 151).

⁴⁵⁴ Redunda Morin sobre el erotismo en la cultura de masas, para quien «sigue estando marcado por sus orígenes americanos: siendo una reacción antipuritana, sufre, no obstante, la maldición puritana del sexo y se venga produciendo una erotización general del resto del cuerpo» (1965 [1962]: 151).

⁴⁵⁵ Añade Morin: «[...] la película occidental se esfuerza por unir los contenidos del puro amor, platónico y cortés, con la virulencia del deseo físico que se satisface con la prostituta. El cine occidental sobreimpresiona las imágenes de la mujer hermana y la mujer perdida para hacer con ellas un solo rostro» (152).

La tradición occidental del amor planteaba, sin duda, como todas las grandes tradiciones históricas y quizá más claramente que ninguna desde el siglo XIII, la oposición entre el amor sexual y el amor del alma. Esta oposición ocultaba solo muy parcialmente la oposición entre el amor y el matrimonio [...]. Volvemos a encontrar esta oposición en la novela popular y el cine de los primeros decenios. Por una parte, la virgen inocente y el héroe casto, y por otra la mujer perversa y el innoble seductor. A partir de los años treinta, se produce una ósmosis entre los temas virginales y los temas impuros, así como una decadencia del amor, tanto puramente espiritual como puramente físico, decadencia que va en provecho de un tipo sintético de amor espiritual y carnal a la vez, simbolizado por el beso en la boca⁴⁵⁶, y de un tipo sintético de amante que se beneficia de los prestigios eróticos de la vampiresa o del seductor, pero también de la pureza de alma del héroe y de la virgen (1965 [1962]: 163).

Las cinenovelas de *Blanco y Negro* se hallan a medio camino entre esa oposición primigenia mostrada por Morin y el cambio en el paradigma en los años treinta. De este modo, es frecuente que se conjuguen rasgos de la *femme fatale* vampírica con la ingenuidad de la joven virgen⁴⁵⁷ y que los héroes manifiesten, por su físico y cualidades, una innegable impronta erótica, pero pocas o escasas actitudes para la consecución del fin sexual.

En este sentido, podemos decir que el erotismo en estas novelas, prácticamente ausente del texto, se materializa fundamentalmente –aunque también de modo sutil– en las imágenes fotográficas. Recurso indiscutible en la fijación de las marcas eróticas es la vestimenta de los personajes, destinada a realzar las cualidades femeninas o masculinas. Las únicas licencias que encontramos en los vestidos femeninos se centran en los escotes y en los cortes que permiten el descubrimiento de los hombros y los brazos pues, invariablemente, las faldas son todas largas, incluso en aquellas que narran películas de los años veinte. Por tanto, ni las palabras, ni la vestimenta –a excepción de la de algunas heroínas de lugares exóticos– son empleados como vehículos de atracción erótica. Esta se consigue mediante las posturas de los personajes femeninos –que a pesar del estatismo fotográfico parecen recrear movimientos de danza– y, todavía más, por medio de sus miradas seductoras, dirigidas

⁴⁵⁶ Afina el crítico las funciones del beso cinematográfico: «El beso en la boca no es solamente el sustituto cinematográfico de la unión de los cuerpos, prohibida por los censores, sino también el encuentro entre Eros y Psiqué: el aliento, en las mitologías arcaicas, es la sede del alma: por otra parte, es en la boca donde se fija la sensualidad primaria ligada a la absorción y asimilación; el beso en la boca es un acto de doble consumo antropofágico, de absorción de la sustancia carnal y, al mismo tiempo, de intercambio de almas; es comunión y comunicación de la psiqué con el eros...» (1965 [1962]: 163-164).

⁴⁵⁷ Quizá el modelo concreto que mejor acoge esta ambigüedad es el de la *flapper* de los años veinte, por ser figura representativa de la «mujer nueva» –independiente, profesional, emancipada, surgida tras la Primera Guerra Mundial–, pero capaz también de una notable ingenuidad y pureza de alma. En los cuarenta, el cine mostrará una similar representación femenina, la ya mencionada *good-bad girl*.

al amante, muchas veces, en actitud de espera del ansiado beso⁴⁵⁸. Únicamente encontramos un ejemplo más explícito –justificado por la trama– en «Atila» (2-2-1919), cuya primera fotografía⁴⁵⁹, insertada antes del propio título registra los instantes previos al martirio de la bailarina, desnuda y atada de pies y manos al poste del suplicio:

Entre los regios sitiales y el mar turbulento del populacho se ve a la víctima.
Es Ildica de Dardania, la bailarina. Sus verdugos la han atado por las muñecas al palo del suplicio. Es joven y bella. Un maravillosos estoicismo la hace permanecer inmóvil. Semeja una estatua. Ni el más ligero estremecimiento agita su cuerpo armonioso. Lejos de temblar ante la muerte, que parece inevitable, sus ojos dirigen su mirar hacia los reyes hermanos, con una singular expresión de reto.

En el momento en que se va a consumir el sacrificio, aparece

Carpilio, hijo del general romano Aecio, portador de ricos presentes, que confirman a los reyes de los hunos la amistad de Roma. A cambio de tan valiosos regalos, Bleda ofrece a Carpilio concederle cuanto pida. El extranjero extiende su mano hacia el poste donde Ildica está atada. –Pido que sea puesta en libertad esa mujer. E Ildica, libre de sus ligaduras, besa la orla del manto de su protector.

En esta parte de la trama, asistimos al compendio de los conceptos de erotismo, poder económico y amor: Ildica está enamorada de Bleda, quien la libera a cambio de suntuosos regalos en una escena de evidentes reminiscencias eróticas. Ya Edgar Morin vincula las dos primeras nociones que se completan, en esta narrativa, con la última. Señala el sociólogo francés:

En su expansión «vertical», el capitalismo, después de haberse adueñado del mundo de los sueños, se esfuerza en domesticar a Eros. Va penetrando, cada vez más, en las profundidades del onirismo y de la libido. Recíprocamente, Eros entra triunfalmente en el circuito económico y, una vez dotado de poder industrial, invade la civilización occidental (1965 [1962]: 147).

Como hemos avanzado más arriba, el erotismo mantiene una débil participación en las adaptaciones novelescas de *Blanco y Negro*, mientras que la conjunción de las nociones de dinero y amor manifiestan una vital capacidad operativa para generar las distintas variantes de una fábula tantas veces repetida. Por ello, en las páginas que siguen exponremos las interrelaciones de ambos núcleos temáticos presentes en estas narraciones, de las que podemos obtener tres combinaciones posibles, pues la inexistencia de sendos factores no interesa en ellas.

⁴⁵⁸ Particularmente marcados son los gestos de las divas italianas, como Borelli o Bertini que, incluso en situaciones ajenas a la conquista amorosa, despliegan su magnetismo erótico impregnando los clichés reproducidos en *Blanco y Negro*.

⁴⁵⁹ Recuérdese la figura 31 de este capítulo.

La primera se produce cuando la pareja protagonista disfruta de la conjunción de ambos, como premio a la confirmación de sus virtudes al final del relato. A veces, la recompensa tiene lugar ya a mitad de novela, como en «El premio gordo...» (4-2-1923), donde el protagonista vuelve a experimentar las mieles del amor exactamente el mismo día que empieza a cobrar su sueldo. De nuevo, ambos requisitos temáticos aparecen unidos, cuestión que se aprecia, asimismo, en la felicitación de los amigos al protagonista de «La venganza de Fátima» (30-9-1928): «Nuestro parabién. Has conseguido a una mujercita encantadora y a un suegro millonario». A veces justamente es la posesión monetaria lo que separa a los amantes, como sucede en «La fortuna de Fifi» (8-6-1919). En cualquier caso, solo lograrán atesorar ambos galardones si son virtuosos, es decir, si se cumplen los rasgos que hemos apuntado antes: cuando él es un honrado trabajador y ella una mujer decente y pura.

En segundo lugar, cuando entre ellos existe amor pero no dinero, obtenemos una bifurcación de tramas. En la primera de ellas, el desajuste mencionado se da al principio de la novela, pero los personajes lo consiguen todo a su término, bien casándose con alguien rico o bien heredando una fortuna, en el caso, como siempre, de que sean individuos virtuosos. Tres excepciones salen al paso de esta variante, en las que no se logra el bienestar económico al final pero, en contra de lo esperado, los protagonistas son felices en medio de su pobreza. Así ocurre en «Víctima del odio» (21-1-1923), donde la esposa de Fernando acepta el sacrificio que le impone la miseria con alegría, ofreciéndole a su marido cada vez más muestras de amor sincero. En «¡Para siempre unidos!» (16-12-1928), a la heroína tampoco le importa la penuria. Nos dice el narrador: «Como compensación al sórdido no tener, en el corazón de Talaka crepitaba el dulce arrobamiento del amor». Sentimientos similares se aprecian en la novela de elocuente título al respecto «Pobreza y felicidad» (9-12-1928). Lo interesante de este último caso es que esta combinación desafortunada tiene lugar al final del relato y no al principio de la novela, como en los otros dos, cuando ya no se puede revertir como en todos los demás ejemplos.

En tercer lugar, algunas novelas plasman la situación contraria, que no haya amor y sí dinero, lo que se manifiesta de forma recurrente mediante la presencia del «buscafortunas». En varias ocasiones leemos la historia de una pareja de prometidos y descubrimos al final que él solo quería el dinero (o la posición) de ella. Se dice del villano de «La venganza de Fátima»: «Su alma de hombre de presa únicamente se sentía acuñada y espoleada por la ambición de oro». El «buscafortunas», en buena lógica, no suele amar a la protagonista; a veces está casado con otra mujer e, incluso, en otras, mantiene relaciones

hasta con tres amantes al mismo tiempo. Como decimos, no está enamorado, pero sí se siente atraído sexualmente por la heroína en algunos textos. Puede darse también la circunstancia de que al principio de la narración sienta por ella un amor que pierda después en favor de su codicia, como en «¡Para siempre unidos!», donde «[...] a impulsos de la ambición habíase borrado su amor hacia la bella muchacha».

En contrapartida, cuando es el personaje masculino el que tiene dinero y no el femenino, de nuevo el factor amoroso es el que determina la naturaleza y resultado de la relación. Si hay amor estaremos ante una relación en la que el hombre sustenta económicamente a la mujer, ilusión de muchos héroes de esta narrativa. Representativo de esta tendencia es el protagonista de «Pero, ¿qué hace mi marido?» (8-2-1925), cuyo deseo de triunfar en los negocios viene avalado por el anhelo de darle a su amada una vida de disfrute y bienestar. Si, por el contrario, el amor no es el motor de la pareja, nos encontraremos con la figura de la mujer frívola, que está con el protagonista para que mantenga su alto nivel de vida, como se narra en «La barrera de oro» (3-4-1921), donde la desconsideración, avaricia e inconsciencia de la esposa le conduce a constantes peticiones de lujos –los simbólicos y repetidos collar de perlas y automóvil–, mientras los negocios del marido se están desmoronando. Al final, ella recapacita y compran una finca donde se retiran a vivir sin ser «envidiados ni envidiosos». Un último ejemplo lo representa «Víctima del odio» (21-1-1923), donde se transmutan los roles y la «buscavidas» es una mujer que pone «precio a su amor», como se afirma en el argumento.

Se puede advertir, por tanto, la multiplicidad de variantes temáticas –con los distintos matices que ello comporta– que acogen las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*, mediante la exposición de un contenido recurrente, que a veces se contradice mediante la asunción de papeles similares por parte de hombres y mujeres.

En resumen, la correlación amor-dinero se materializa como premio para los personajes virtuosos, aspiración concentrada en la máxima expresada en «La heroína de Nueva York» (2-3-1919), quien termina «tranquila ya en cuanto a su existencia» al conseguir su herencia y su casamiento, fin preferido para los finales felices. Cuando inicialmente existe amor en la pareja protagónica, el conflicto se centrará justamente en la consecución de la fortuna y cuando no lo hay (como en el caso del «buscafortunas»), la relación se romperá y el villano será castigado.

El castigo, a su vez, es otro elemento que se encuentra en estrecho vínculo con ambos conceptos, puesto que cuando los personajes no cumplen con los ideales amoroso y económico que propugnan los relatos reciben su merecido al término de estos.

Este esquema se cumple por igual en las distintas clases sociales, sobre cuya diferenciación y tensiones las novelas son escasamente reflexivas pues, en realidad, asistimos a la presencia de dos únicas clases: la alta y la baja, dado que no se muestran grados diferentes dentro de estos dos grandes grupos sociales. En consecuencia, se produce una asimilación entre la aristocracia y la burguesía, en cuanto que lo que prima tanto en una como en otra es la posesión de fortuna y bienes. Se hacen referencias al linaje aristocrático o a la posición social de algunos personajes, pero no es este el rasgo que más importa en el caso de los aristócratas, sino su acaudalada condición. En este sentido, parecida presencia y funciones asimilan los príncipes, duques o condes, que los empresarios y otros profesionales, entre los que destacan los médicos y los banqueros. En relación a ello, resulta pertinente la siguiente reflexión de Rivalan Guégo sobre las colecciones de novela breve, por su validez para nuestros textos:

La conquista del poder en todas sus formas, desde el poder a escala local hasta el poder supremo, se convierte en el tema de esta literatura. Y si en la galería de personajes abundan los aristócratas es porque a través de su historia novelada se habla de la evolución de la sociedad y del ascenso de nuevos valores, fundados no ya en el nombre, el honor y la valentía –atributos tradicionales de la aristocracia– sino en el dinero [...]. Estas novelas y novelas cortas se hacen eco de la emergencia de una nueva fuerza social, la aristocracia del dinero, los nuevos ricos de orígenes diversos y, como consecuencia, del derrumbamiento, de la decadencia de la antigua aristocracia. Así se explica la presencia permanente de personajes que representan a estos mundos y cuyo enfrentamiento será, con toda lógica, uno de los temas de esta literatura (2008: 86).

A esto debemos añadir que la mitología básica de estas novelas procede de la reflejada en las películas que adaptan, en las que tiene presencia sobresaliente el melodrama fundamentalmente norteamericano y, como indica Gledhill, cuando esta estética dramática se importa a Estados Unidos en el siglo XIX, se produce un cambio de focalización desde la aristocracia a la burguesía –la alta burguesía– o la llamada aristocracia del dinero:

Nevertheless melodrama's adaptation to the different sociopolitical conditions of American culture was transformative. First there was no already situated landed aristocracy against which a rising bourgeoisie had to struggle. The dominant ideology was republican and democratic, the evils of class inequality and injustice associated with a European yoke recently thrown off. American drama's national specificity was initially confined to expression of a democratic sensibility (1987: 24).

En este contexto, la figura del empresario adquiere notable relevancia en estas novelizaciones. Es quizá la que tiene una consideración más positiva y respetada por los

autores. Creemos que ello se debe, además de a estos cambios experimentados en el orden social de la época, a que también cumplen con ese ideal masculino que se defiende en los relatos: el del hombre trabajador, que con su esfuerzo, entrega y habilidad ha conseguido levantar un negocio, muchas veces de la nada, y labrarse una fortuna. Se trata del ilustre representante de la aludida aristocracia del dinero. En ningún caso se refleja la figura del empresario como un zafio nuevo rico, sino que mantiene la elegancia y el honor definitorios de la clase aristocrática. La meritocracia, término frecuentemente empleado de forma explícita en los relatos, es el gran valor de estos personajes. Como Danièle Bussy Genevois explica en la introducción al libro *Le projet national de «Blanco y Negro»*, el semanario refleja el deseo de aspiración a la meritocracia. No niega a la nobleza su lugar, pero exalta la aristocracia del talento bajo todas sus formas y particularmente el saber hacer de los empresarios (2001b: 22). A esto podemos sumar las palabras de José Luis Veira y José Romay, de su artículo sobre la cultura del trabajo:

Será a partir de la Revolución Industrial cuando se comienza a redefinir el valor del trabajo en un sentido positivo. La moral protestante y el capitalismo en general contribuyeron poderosamente a esta reinterpretación del trabajo. El trabajo pasó a ser un indicador de *status*, a la vez que fuente de bienestar y prosperidad nacionales. El éxito y el bienestar sociales quedaron fijados al valor del trabajo (1998: 24).

Similar concepción simbólica del trabajo es la que se desliza en las novelas cinematográficas, como se desprende de la descripción del protagonista de «El premio gordo...»: «Jack no era malo, un poco ligero, un poco inconsciente, un poco aturdido, había llegado a ser un hombre sin darse cuenta de que la vida cuesta dinero y el dinero no se llega a poseer normalmente sino trabajando». Jack sale a la calle a buscar empleo y el autor hace hincapié en que todo el mundo que se encuentra a su paso trabaja y menciona, además, numerosas profesiones. Es conocido, además, el culto norteamericano a la figura del hombre hecho a sí mismo, que necesariamente va a estar en muchas de las películas noveladas.

Para la explicación de este sistema de valores presente en las novelas podemos recurrir a la propia concepción ideológica e identidad editorial de la revista *Blanco y Negro*. Si bien es verdad que su público lector es muy amplio y heterogéneo y que, siguiendo el espíritu recogido en su nombre, todo cabe en el semanario —están presentes todas las clases sociales y muchas de las problemáticas asociadas a ellas—, no es menos cierto que su filosofía y contenidos apuntan hacia un lectorado predominantemente burgués. En esta conclusión han reparado también algunos investigadores

que han trabajado sobre este *magazine*, como Marie Claude Lécuyer (2001) y Víctor Bergasa (2001). *Blanco y Negro* se hace eco de los problemas y circunstancias de las clases trabajadoras más humildes, pero pasa por ellos de puntillas, sin llevar a cabo una reflexión profunda o una denuncia incisiva de las injusticias que viven los grupos menos privilegiados.

Ello se evidencia, en los textos, en el hecho de que, por ejemplo, en muy contadas ocasiones se menciona una huelga y, cuando se hace, se describe someramente sin ahondar en el problema, en sus causas y consecuencias. Ya hemos dicho que, haciendo honor a su adscripción melodramática, las novelizaciones solo se ocupan de lo político-social bajo un arco puramente emocional, como mera excusa para relatar –también sin profundidad– los sentimientos de los personajes. Solo en el caso de «¡Justicia!» (29-6-1919) encontramos a un personaje que de verdad está dispuesto a luchar por las reivindicaciones de los obreros. Se trata de Galaor, que irrumpe en el despacho del jefe de la fábrica para exigir mejoras para los trabajadores, tras lo cual se produce una violenta escena, a causa de la cual, el dueño será asesinado. Quizá podamos entender esta resolución como un castigo y un posicionamiento mínimamente comprometido por parte del autor del relato. En consonancia, cuando se alude a una huelga de obreros o amenaza de ello, la culpa recae siempre en estos. Por contra, todos los empresarios son honrados y nunca aparecen como responsables de las desgraciadas situaciones vividas por sus empleados. Así, frecuentemente se presenta a los huelguistas como personajes negativos, traspasados por la avaricia, las ansias de violencia y el deshonor. Claro ejemplo lo constituye «La heroína de Nueva York», que narra que «en New Jersey, en los talleres de Channing [la protagonista], agentes de Castro trabajaban para provocar una huelga, mientras que el inspector Riley, acompañado de varios *detectives* vestidos de obreros, recorre los grupos para observar y combatir la labor de los agitadores». Ciertamente, estamos ante una situación particular en esta novela, en tanto que es un grupo de bandidos, quienes infiltrados entre los trabajadores, agitan a los obreros. Pero en cualquier caso, esta postura mostrada por el redactor es similar a la manifestada en otros relatos y, además, resulta claramente sospechoso el calificativo de «agitadores» para aquellos que van contra la honrada empresaria, entre los que se encuentran los trabajadores reales de la fábrica. Ello se ratifica con la siguiente descripción del narrador: «Pero apenas llega a su domicilio [la empresaria Patria Channing], se entera de que los huelguistas se dirigen en actitud amenazadora a los talleres».

Por estos relatos, coherentes con el estilo del semanario, desfilan obreros de fábricas, costureras y, sobre todo, sirvientes⁴⁶⁰ en la casas de los ricos, pero su presencia es meramente funcional, es decir, aparecen para justificar la situación vital del burgués o aristócrata protagonista, que tienen criados como poseen bienes y objetos, para mostrar su condición de dueños de una fábrica, un negocio o una mansión lujosa⁴⁶¹. Se produce aquí la equiparación entre las clases sociales desfavorecidas con las mujeres que, como indicábamos más arriba, son tenidas por posesiones. Ambos colectivos encarnan los temores del patriarcado que ve en ellos los motores del cambio social del momento.

De entre esas propiedades destaca, naturalmente, la casa familiar, perfecto emblema de la relación entre amor y dinero pues, además de ser la posesión por excelencia, es el lugar sagrado de las relaciones amorosas oficializadas por el matrimonio. Se trata, asimismo, del espacio predilecto del melodrama, como lugar privado, de orden doméstico, microcosmos habitual de las mujeres, esto es, símbolo espacial del universo predominantemente emocional. Es, como decimos, materialización del matrimonio por interés, tan frecuente en este tipo de textos, esto es, de la unión entre el componente amoroso y el económico. La relación de este espacio amoroso con el factor financiero se estrecha a la luz de la reflexión que algunos críticos, sobre todo desde aproximaciones marxistas-feministas, han efectuado sobre el valor práctico de las mujeres en una sociedad donde el hombre es productivo en la vida pública y, por el contrario, la mujer lo es en la privada por medio de su labor reproductiva. Según esta postura crítica, esta sería su única contribución a la producción de la que, junto a los niños, el capitalismo les deja al margen. Sin embargo, en virtud de la contradictoria creencia capitalista de que los problemas pueden solucionarse en el seno de la vida privada, las heroínas del melodrama serán en gran medida las responsables de la resolución de conflictos, eso sí, mediante la represión de sus propios deseos y los actos de autosacrificio (*apud* Mercer y Shingler, 2004: 25)⁴⁶².

La casa, además, es uno de los escasos lugares –junto con el espacio de trabajo, pero nunca de ocio– donde tiene lugar la relación de las distintas clases sociales. Aquellos en-

⁴⁶⁰ Su característica principal –y casi siempre única– es la lealtad. Una buena descripción del servidor perfecto la hallamos en «Fabiola» (16-2-1919): «Miriam, la esclava leal, abnegada y complaciente como ninguna y que sin embargo no conoce el servilismo ni la adulación, sencilla y humilde en sus actos [...]».

⁴⁶¹ El ambiente ostentoso llega al lector no solo por las menciones a las mansiones, automóviles y joyas sino, con más fuerza, a través de las fotografías donde puede observar directamente el atavío de los personajes y la decoración de sus domicilios.

⁴⁶² Para ahondar en estas cuestiones, véase Kleinhans (1978).

tornos destinados al placer y a la diversión redundan en la ilusión de los lectores menos pudientes acerca de actividades deseadas, solo satisfechas por sus lecturas de ensoñación –como son las novelas cinematográficas–, por lo que no deben estar contaminados por existencias precarias.

Los dos grupos sociales entran también en contacto por medio de la caridad. Son frecuentes las fiestas benéficas organizadas, casi siempre por una mujer joven y de noble corazón, para recaudar fondos para las clases más castigadas. Estas mujeres no solo destinan su dinero a estos fines, sino que también utilizan su tiempo para cuidar a los enfermos y necesitados. Como la protagonista de «La prisión sin muros» (31-8-1919), les consagran su vida. Con todo, no se produce un auténtico vínculo entre clases sociales ni se plantean los conflictos de su convivencia. Ni siquiera cuando comparten el mismo edificio de viviendas como en «La domadora de corazones» (17-8-1919), otra heroína entregada a los necesitados. La clase baja siempre está función de la alta, a la que pertenecen casi siempre los protagonistas. Cuando estos son de condición humilde suele revertirse la situación al final, mediante su reubicación en la clase adinerada, por herencia, matrimonio o porque han vivido engañados y en realidad pertenecían por derecho a la aristocracia, tradicional o económica. Esta movilidad ascendente de clases remite directamente al carácter de evasión de esta literatura y al deseo latente de muchos de los lectores de enriquecerse de manera fácil y rápida.

La clase social no resulta un factor determinante para influir en el final que reciben los personajes, en el sentido de que hay héroes y villanos en todas las clases sociales y este rasgo de su caracterización depende de si se ajustan o no a los ideales ya expuestos de honradez y pureza. Por ello, los esfuerzos por ascender en la escala social o la búsqueda explícita de dinero serán mostrados de manera positiva cuando los personajes sean virtuosos en el amor, caso en que se concibe como recompensa justa y, por el contrario, tendrá carácter negativo cuando esa persecución en pos de una fortuna sea innoble, es decir, no esté mediada por el amor, como en el caso del «buscafortunas» o de bandidos o personajes que quieren hacerse con el dinero de los protagonistas por medio del robo o del engaño.

Podemos encontrar, también, otra circunstancia interesante: el hecho de que los miembros de la pareja pertenezcan a clases sociales distintas, como el marqués de Mirabel de la novela «Margot», que «ha conocido en Madrid a una joven encantadora, de más que modesta posición, una hija del pueblo, y se ha enamorado apasionadamente de ella».

Nuevamente, la resolución es la misma. El miembro de la pareja que está en un plano inferior automáticamente asciende y la fortuna la disfrutan ambos. Los narradores tampoco indagan en este tipo de conflictos. Solo en una ocasión se hace referencia al hecho de que la madre del protagonista no accede al casamiento de su hijo con una mujer por su pertenencia a una inferior categoría social, lo cual no evita la solución positiva del problema. Encontramos, respecto a estas cuestiones, un ejemplo digno de mención en «Amor de mujer, amor de madre» (23-9-1928), en el que la protagonista, una cigarrera, se rebela contra quien le dice que no puede casarse con el vizconde porque no tiene nombre, a lo que ella responde que el suyo es tan honorable como el de cualquiera⁴⁶³.

Solamente en dos relatos encontramos una relación estrecha y profunda entre personajes de distintas clases sociales, pero se trata de la misma situación, la amistad entre dos chicas jóvenes. En ambos casos, tanto en «Carceleras» (7-1-1923) como en «La dicha ajena» (20-7-1919) –ambas basadas en sendas películas españolas– se hace explícita mención al hecho de que su diferente condición social no las ha separado nunca.

En resumen, a lo largo de este apartado hemos consignado los distintos modos en que se reflejan las relaciones interpersonales y sociales entre los personajes de las novelizaciones filmicas, la postura de los textos y, miméticamente, de *Blanco y Negro* sobre importantes cuestiones sociales, los conflictos de clase, el trabajo y el mundo obrero y empresarial, es decir, algunos de los temas en los que los redactores tenían la oportunidad de mostrar una faceta comprometida con determinados grupos sociales, de manera que esta narrativa hubiera podido suponer una actitud crítica o de denuncia, que, a tenor de lo expuesto, no llega a aprovecharse verdaderamente. Los lectores de estas novelas cinematográficas no vieron mediadas sus lecturas de pasatiempo y evasión con desagradables momentos de reflexión en torno a los diferentes conflictos sociales, sexuales y de identidad individual que marcaron el primer tercio del siglo XX.

Con estos relatos, tampoco se asaltó al lectorado emocionalmente con respecto a otro de los temas susceptibles de reclamar un posicionamiento crítico: la guerra. No podemos negar que este tema se cuele en algunas de las narraciones, pero de manera también ligera, como suele ocurrir en gran parte de la literatura de masas. La declaración de Amorós

⁴⁶³ Sin duda, tal contestación sería muy del gusto de los lectores más humildes. Con este tipo de declaraciones, los autores intentan buscar el favor de este público, mientras que con el mantenimiento de la represión moral tratan de llegar, también, a un lectorado de ascendencia burguesa. De este modo, se consigue, tanto en la taquilla como en los quioscos, un número mayor de compradores de este tipo de películas y de adaptaciones novelescas.

(1974: 16) de que en la novela rosa no se habla de política ni de religión adquiere pleno vigor también en el corpus que analizamos. Solo en una obra, «Por la vida del rey» (19-10-1919), se cuenta una trama verdaderamente enmarañada, referente al hecho de que en el reino de Suavia ha estallado la revolución y el rey ha tenido que dejar el país. Aquí, los personajes negativos son los políticos, los republicanos. Se relatan disturbios e intentos de atentado contra el rey (uno de carácter político y otro familiar)⁴⁶⁴, ante los que la heredera al trono acepta la república a cambio de la vida de su padre, figura tratada con cariño por parte del autor, quien le exculpa de cualquier responsabilidad pues «ha hecho todo lo que ha podido por la felicidad de su país; pero las concupiscencias de los políticos que le rodean hicieron que el partido republicano se afanzase y, conquistando el auxilio de gran parte del ejército, pudiese triunfar en toda la nación». No es necesario recordar la identidad monárquica de *Blanco y Negro*.

Fieles al modo melodramático de anteponer los sentimientos al pensamiento o a la reflexión, las novelas cinematográficas muestran el tema bélico casi siempre como resolución que toman algunos personajes por un desengaño amoroso. Como vemos, el amor tiñe todos los subtemas de estos relatos. Los hombres marchan como soldados (por ejemplo en «La dicha ajena» (20-7-1919) y las mujeres como enfermeras, como ocurre en «Culpas ajenas» (24-8-1919). Se trata, nuevamente, de otra interesante oportunidad perdida por parte de los autores de estas novelas para mostrar una sensibilidad más comprometida, con un tema terriblemente contemporáneo a los textos. Pensemos que el semanario publica sus primeras novelas cinematográficas en 1919, recién acabada la Gran Guerra, conflicto al que suponemos que aluden las menciones bélicas pues, entre otras cuestiones, una gran parte de las películas noveladas son de los años 1916, 1917 y 1918⁴⁶⁵.

Ha quedado clara la relación entre guerra y amor, pero también aquella aparece vinculada con el dinero. En dos textos se incluye una denuncia del enriquecimiento de muchos empresarios a costa de la guerra. En las primeras líneas de «Amores de príncipe» (18-11-1928), la crítica se une al comentario frívolo: «En la suntuosa residencia del banquero Morand –uno de los nuevos ricos forjados al calor de la hoguera bélica, ensagrentadora de los campos europeos– celébrase aquella noche espléndida fiesta». Por su parte, «La barrera de oro» (3-4-1921) se abre también con referencias a la posguerra y a las consecuencias

⁴⁶⁴ Curiosamente, el personaje que muere por intentar matar al rey es un miembro de la aristocracia.

⁴⁶⁵ Se mencionan, de manera explícita, otras dos guerras, la de los bóxers en China y la de Marruecos.

favorablemente económicas que ha tenido el conflicto para algunos y que ha impuesto una manera concreta de ver el mundo: «La enfermedad de hoy, la de la sociedad que ha nacido al calor de las ganancias de la postguerra, es la plutomanía, el afán desmedido por enriquecerse en plazo brevísimo, inmediatamente, de la noche a la mañana». Resulta un tanto cínica esta crítica, cuando justamente estos relatos ensalzan, con su constante y positiva presencia como trama argumental, esa postura vital.

Se alude, además, pero sin entrar en profundidad en el asunto, al hecho de que las mujeres accedieron a muchos puestos de trabajo por causa de la guerra: «En las ciudades faltan brazos varoniles, las mujeres están ocupando los puestos de los hombres», se afirma en «¡Justicia!» (29-6-1919).

Podemos concluir diciendo que, como se ha visto a lo largo de estas páginas, los modos de construcción social –tanto interpersonal e íntima, como desde el punto de vista de las relaciones entre clases sociales– de las novelas cinematográficas publicadas en *Blanco y Negro* en el primer tercio del siglo XX se edifican sobre la base del carácter arquetípico de la literatura y el cine populares (con repeticiones de esquemas narrativos, de argumentos, de personajes y de ambientes y con una evidente carga ideológica conservadora) y se materializan de forma concreta a través de las conexiones entre cuatro conceptos fundamentales: amor, dinero, virtud y castigo.

Las distintas combinaciones de estos, de entre los que destacan el poder del dinero y sobre todo, del amor, dan como resultado la concepción ideológica de las novelas, coincidente con el espíritu filosófico y editorial del semanario, en el que tiene cabida la representación de todos los temas y tipos sociales, a pesar de su notable inclinación hacia una visión burguesa del mundo, paternalista con las clases menos favorecidas, pero cuya reflexión profunda no resulta fundamental para sus intereses, lo que representa una oportunidad perdida por parte de un semanario de gran circulación y de gran peso en el panorama periodístico y editorial de la época. Como resultado, a pesar de estar presentes en los relatos, se advierte una falta de compromiso auténtico con respecto a los conflictos de los grupos más castigados -la clase obrera y las mujeres-, lo que confiere a los textos una idiosincrasia netamente ambigua, rasgo asimismo identitario de la propia revista, como recuerda Danièle Bussy Genevois (2001a: 220), que impone la fluctuación entre visos de innegable modernidad y de discursos retrógrados, en consonancia con la impronta melodramática de la que hacen gala⁴⁶⁶.

⁴⁶⁶ Robert Lang establece como característica prototípica del género melodramático la asunción de impulsos tanto progresistas como reaccionarios (1989: 31).

A buen seguro, los lectores se reconocerían en estas novelizaciones y satisfacerían los deseos de leer una y otra vez historias sobre aquello que desean: dinero, posición, lujo, placeres y, sobre todo, amor, pues este, como señala Morin, «se ha convertido en el tema obsesivo de la cultura de masas [...]. Se debe a que es el tema central de la felicidad moderna» (1965 [1962]: 160). De este modo, en el seno específico de la cultura, «las historias de amor son interesantes porque nos revelan los valores morales de una sociedad» (Mogin-Martin, 2000: 99). Similar interpretación expone Rivalan Guégo al asegurar que «con el tema amoroso como eje, comprendido en su acepción más amplia, los autores tratan del problema de la sociedad en su totalidad, sugiriendo así que el amor es el revelador de la sociedad» (2008: 24)⁴⁶⁷. Como se ha podido comprobar, a lo largo de estas páginas, estas premisas encuentran plena vigencia en estas adaptaciones novelescas.

4.6. La identificación de las películas de referencia

La comparación entre los relatos publicados por *Blanco y Negro* y las películas que les sirven de base para la adaptación se impone como útil recurso para comprender los mecanismos de gestación de un producto editorial de particularidades tan específicas como son las novelas cinematográficas. Dado que no se trata únicamente de un trasvase entre lenguajes artísticos, la observación de algunas de las diferencias entre los filmes y sus correspondientes novelizaciones permite vislumbrar el circuito filmico y editorial en el que se insertan, las decisiones narratológicas que toman los redactores, así como el uso específico que estos hacen de las fotografías e informaciones publicitarias que suministran a *Blanco y Negro* las productoras y distribuidoras, cuestiones que desgremos en diferentes apartados de este trabajo. Especial relevancia adquiere el visionado de los filmes de referencia para comprender, fundamentalmente, aspectos relativos a las implicaciones sociales y a la postura de este conjunto textual —en consonancia en gran medida con la del *magazine*—, acerca de la moral social y de los presupuestos ideológicos que con él se inculcaron al lectorado, sobre todo, de tipo femenino, previsiblemente más numeroso.

Pero para llevar a cabo esta tarea resultaba necesario ver las películas adaptadas, lo cual no siempre ha sido posible, dado que gran cantidad de ellas están perdidas en la ac-

⁴⁶⁷ Para la ampliación de la aproximación teórica a distintos aspectos de la construcción social del amor en el contexto económico de la modernidad véanse, además del de Morin (1965 [1962]), los estudios de Goode (1959), Giddens (1992), Beall y Sternberg (1995), Sternberg (1995, 1998 y 2000 [1998]), Illouz (1997), Swidler (2001), Bauman (2005 [2003]) y Fellmsee y Sprecher (2006), entre otros.

tualidad. No obstante, hemos tenido acceso a un número significativo de cintas, suficiente para favorecer el análisis general de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y obtener, de esta manera, conclusiones de solidez bien definida, puesto que los procesos de adaptación novelesca son casi siempre idénticos y, dentro del corpus fílmico que manejamos, se aprecia un notable nivel de homogeneización de géneros, estilos y argumentos. Aquellas películas que hemos podido ver son *Madame Butterfly* (1915), de Sidney Olcott; *Christus* (1916), de Giulio Antamoro; *Patria* (1917), serial de quince episodios dirigido por Leopold y Theodore Wharton y Jacques Jaccard, del que solo hemos tenido acceso al segundo de la serie («Treasure»); *Terje Vigen* (1917), de Victor Sjöström; *The Narrow Trail* (1917), de William S. Hart y Lambert Hillyer; *Attila* (1918), de Febo Mari; *La dixième symphonie* (1918), de Abel Gance; *Fabiola* (1918), de Enrico Guazzoni; *My Cousin* (1918), de Edward José; *The Red Lantern* (1919), de Albert Capellani; *The Toll Gate* (1920), de Lambert Hillyer; algunos fragmentos de *Carceleras* (1922), de José Buchs; *La sobrina del cura* (1925) de Luis R. Alonso; *Kid boots* (1926), de Frank Tuttle; *Una extraña aventura de Luis Candelas* (1926), de José Buchs; *The Vagabond Lover* (1929), de Marshall Neilan; *An American Tragedy* (1931), de Josef von Sternberg; *A Farewell to Arms* (1932), de Frank Borzage; *Attorney for the Defense* (1932), de Irving Cummings; un fragmento de *Hot Saturday* (1932), de William Seiter y de *Mickey's Gala Premiere* (1933), de Burt Gillett; *Only Yesterday* (1933), de John M. Stahl; *The Bitter Tea of General Yen* (1933), de Frank R. Capra; *The Sign of the Cross* (1933), de Cecil B. De Mille; *The Search for Beauty* (1934), de Erle C. Kenton; *Abdul The Damned* (1935), de Karl Grune; *Der Grüne Domino* (1935), de Herbert Selpin y *The Clairvoyant* (1935), de Maurice Elvey.

Para localizar el mayor número posible de películas hemos llevado a cabo un intenso trabajo de identificación que, en numerosas ocasiones, no ha resultado en modo alguno sencillo, puesto que los autores de los relatos no siempre mencionan las cintas que adaptan y, muchas veces, no ofrecen ningún dato que nos permita obtener un punto de partida para la investigación y hallazgo de la fuente fílmica. Uno de los escasos ejemplos en que se proporciona la referencia explícita del *film* adaptado lo encontramos en la novela «Luis Candelas, ladrón audaz y caballero romántico» (9-1-1927), por medio de la indicación «Fotografías de la película *Una extraña aventura de Luis Candelas*», incluida tras la firma.

Por el contrario, lo más habitual es que en los textos aparezcan dos o tres datos sobre la cinta correspondiente⁴⁶⁸, de entre los que dominan los relativos a los nombres de los intérpretes –casi siempre de las grandes divas protagonistas– y a las casas de producción, como en los ejemplos «El monstruo de los celos. Película dramática de la casa Paramount impresionada por Dorothy Dalton» (4-1-1925) o «La presa del pirata. Cinedrama de la casa Famous Players interpretado por Paulina [*sic*] Frederick» (27-7-1919). En una notable menor proporción, encontramos también menciones a célebres artistas masculinos: «Mi primo. Comedia cinematográfica interpretada por el famosísimo tenor Enrique [*sic*] Caruso» (9-11-1919); «Pero ¿qué hace mi marido? Película dramática de la casa Paramunt [*sic*]. Impresionada por Douglas MacLean» (8-2-1925); «El talismán. Bufonada cinematográfica. Creación del primer actor del teatro de la Comedia Juan Bonafé» (14-9-1919); o a una pareja protagónica: «La prisión sin muros. Película cinematográfica norteamericana interpretada por Myrtle Stedman y Wallace Reid» (31-8-1919) o «Margot. Comedia cinematográfica, creación de Marguerite Dubertrand y Pedro Zorrilla» (28-12-1919). Otras veces, se incluyen en el subtítulo a grupos actorales, como se ve en «La dicha ajena. Drama cinematográfico, interpretado por Margarita Dubertrand, Juan Bonafé, Pedro Zorrilla y M. Asquerino. De la casa Patria Films, de Madrid» (20-7-1919). En estos casos, se trata siempre de relatos sobre películas españolas en las que ha participado el elenco del Teatro de la Comedia de Madrid. A este respecto podríamos decir que, con la inclusión de la adaptación de estas películas concretas y con la enfatización en la indicación de los nombres de casi todos los intérpretes, se verifica el desplazamiento del foco habitual sobre el *star system* norteamericano, tan frecuente en la prensa del período, hacia los actores españoles de cuño dramático, de manera que las estrellas del panorama filmoteatral nacional tienen asimismo presencia destacada en el seno de la publicación.

Si bien en el último relato mencionado se da igual importancia a todos los actores, en otros, sin embargo, se resalta únicamente a las figuras principales, como en «Culpas ajenas. Comedia cinematográfica representada por MARGARITA DUBERTRAND y los Sres. González, Bonafé y Zorrilla, del teatro de la Comedia, de Madrid» (24-8-1919) o en «La tía de Pancho. Bufonada cinematográfica desempeñada por JUAN BONAFÉ y sus compañeros del teatro de la Comedia señores Zorrilla, González, Moreno, Riquelme, etc.» (7-9-1919).

⁴⁶⁸ En el caso de las novelizaciones publicadas en los años treinta en la revista, se suele incluir la ficha artística de la película de partida, por lo que su identificación estaba garantizada casi siempre de antemano. Muchas veces, se ofrece el título de los filmes, además de datos como el director, el reparto e incluso la productora. Cuando no se da el título original, la identificación también resultaba sencilla, al contar con otros datos como estos mencionados.

Además de los nombres de los intérpretes y las productoras, los subtítulos acogen otro tipo de informaciones referentes a las películas que nos han servido, si no tanto para localizar los títulos, sí para verificar con total certeza que nuestras identificaciones son correctas. A saber: en primer lugar, la mención al autor y obra literaria adaptada por el *film* narrado, como se indica en «Mancha que limpia. Película inspirada en el drama de Eche- garay del mismo título» (15-2-1925) o en «¡Obsesión! Adaptación cinematográfica de la novela de Marcel Prévost por la Casa Ambrosio Film, de Roma» (9-3-1919); en segundo lugar, la compañía concesionaria en España: «La sortija misteriosa. Adaptación cinema- tográfica de la célebre novela de Daniel Lesueur por la Casa Pathé Frères [*sic*], de París» (26-1-1919), que incluye al final del texto la leyenda que sigue: «Concesionarios, Vila- seca y Ledesma», igual que ocurre en «El médico de las locas. Películas cinematográfica sobre el asunto de la famosa novela de Javier de Montepin [*sic*]]» (2-11-1919), donde se nos asegura que la cinta es «exclusiva de Ernesto González, de Madrid»; en tercer lugar, la procedencia de las fotografías que acompañan al relato: «El último varón en la Tierra. Película presentada por la Casa William Fox» (4-10-1925), en la que se indica que los clichés pertenecen a Hispano-Fox Film –mencionada a su vez en el subtítulo–; en cuarto lugar, la participación del *film* en un concurso de cinematografía, como se muestra en «La olvidada de Dios. Episodio de la conquista de Méjico interpretado por la eminente actriz Geraldina [*sic*] Farrar» (15-6-1919), que incorpora al final de la novela la información añadida: «Película presentada por el Sr. Campúa y premiada con el Campeonato de Espa- ña en el reciente concurso»⁴⁶⁹ o, en quinto lugar, la alusión al programa cinematográfico en el que se enmarcan las proyecciones, como el famoso Programa Ajuria⁴⁷⁰, presente en «La verdad oculta. Película de la casa Paramount, de Nueva York, Programa Ajuria» (4-5-1919). Por lo expuesto, se puede comprobar que muchas veces estas informaciones añadidas al final de los textos tan solo sirven para corroborar las primeras identificaciones efectuadas, pues es frecuente que los datos de los subtítulos sean suficientes para estable- cer la correspondencia entre los relatos y sus filmes de partida.

Son numerosas, asimismo, las narraciones que contienen un solo dato, lo cual dificul- ta las labores de rastreo del *film* dado que, además, estas no siempre mantienen el título

⁴⁶⁹ Se trata del concurso cinematográfico que ya hemos mencionado en diversas ocasiones, organizado por la Asociación de la Prensa de Madrid en 1919, entre cuyos miembros del jurado se encontraban algunos representantes de la plantilla de *Blanco y Negro*, junto a su director, Torcuato Luca de Tena, y a otros per- sonajes destacados de la cultura española de la época.

⁴⁷⁰ Firma de Julián Ajuria, primer introductor en España de las producciones de Famous Players-Lasky, más tarde Paramount.

filmico –traducido o no– y, por añadidura, los de algunas novelas acaban siendo muy distintos de los de las películas. Podemos mencionar, a este respecto, ejemplos como «La heroína de Nueva York. Novela cinematográfica de aventuras de la Casa Pathé Freres [sic]» (2-3-1919), novelización del ya mencionado serial *Patria* (1917), protagonizado por Irene Castle, o «La barrera de oro. De una película cinematográfica del Programa Ajuria» (3-4-1921), que narra el argumento de *Extravagance* (1919), cuya protagonista es Dorothy Dalton.

Los datos más valiosos para iniciar el proceso de localización de las películas han sido, sin duda, los relacionados con las productoras y los intérpretes, cuyas búsquedas en catálogos cinematográficos⁴⁷¹, en catálogos de bibliotecas y cinematecas⁴⁷², en colecciones de novela breve cinematográfica⁴⁷³ y en hemerografía del período, tanto especializada en materia filmica como de información general y procedente de varios países –fundamentalmente de España, Francia, Italia y Estados Unidos–, arrojaron los resultados deseados.

Sin embargo, contamos con un nutrido grupo de textos que no aportan ni un solo dato referente a las películas que les sirven de punto de partida. Son, primordialmente, aquellos publicados en los años 1928 y 1929 y firmados por Eduardo Mendaro. Los procedimientos seguidos para conocer la identidad de estos filmes han sido variados y complejos, como mostraremos a continuación con la explicación de algunos de ellos.

Comenzaremos con uno de los menos intrincados, el correspondiente a «Su majestad el corazón» (11-8-1929). El primer paso consistió en realizar búsquedas de este mismo título en diversas cabeceras periodísticas españolas, tomando un período de tiempo amplio, desde los inicios de los años diez hasta 1929, fecha de publicación del relato en *Blanco y Negro*. Establecimos como inicio del lapso de tiempo para la búsqueda el principio de la década para no limitar las opciones de hallazgo, aunque por la estética reflejada en las fotografías parecía clara su ubicación en años posteriores. Además, el *film* más antiguo novelizado en la revista data de 1915 y la mayor parte de los adaptados por las novelizaciones publicadas hasta 1929 pertenecen a finales de los diez y principios de los veinte. El día 17 de noviembre de 1926, el *Heraldo de Madrid*, en su sección semanal de «Películas y Cines» anuncia, entre

⁴⁷¹ Como, por ejemplo, el del American Film Institute, el de IMDb, el de González López y Cánovas Belchí (1993), el alojado en <http://www.filmportal.de>, etc.

⁴⁷² Filмотeca Española, Filмотeca de Cataluña, Cinemateca Francesa, Biblioteca Nacional Francesa, Fondation Jérôme-Seydoux Pathé, Archives Gaumont-Pathé, Cineteca di Bologna, etc.

⁴⁷³ Esta búsqueda puede resultar fructífera cuando en algunas de las colecciones –tanto españolas como francesas– se publican novelizaciones con título idéntico o similar al de los relatos de *Blanco y Negro*, lo que lógicamente ocurre cuando, o bien ambas mantienen el título original de la película adaptada, o bien las del *magazine* son traducción de novelizaciones francesas.

otros, el estreno próximo de un conjunto de películas de la marca Emelka, entre las que se halla una con este mismo título, pero no ofrece ninguna otra información sobre ella. Por otro lado, encontramos en el número 18 de la revista especializada *Popular Film*, aparecido el 2 de diciembre de ese mismo año, la referencia a este título, solo que en esta ocasión se añade el dato de que la película está protagonizada por Lucy Doraine.

A partir de aquí, pasamos a revisar la filmografía de esta actriz, centrándonos en las cintas que protagonizó en 1926, que en este caso son dos: *Der Mann seiner Frau*, de Felix Basch y *Der Prinz und die Tänzerin*, de Richard Eichberg. La alusión principesca de este segundo título, así como el contenido argumental e iconográfico de la novela —como la vestimenta del protagonista masculino— invitaba a la inclinación por este último (Fig. 49).



LA PRINCESITA, RUBIA Y GENTIL, APOYABASE EN EL BRAZO DEL QUE HABIA DE SER SU MARIDO

Fig. 49. Fotografía de la novela «Su majestad el corazón» (*Blanco y Negro*, 11-8-1929)

Introducimos, pues, el título de *Der Prinz und die Tänzerin* y su año de producción en el banco de imágenes de Google y el buscador nos devuelve algunas fotografías de enorme interés⁴⁷⁴. La primera de ellas (Fig. 50) despierta nuestras alarmas, dado el enorme parecido entre el peinado —e incluso los tirantes del vestido— de la actriz de la fotografía y los de la protagonista de nuestro relato (Fig. 51), la similitud entre dos de los actores

⁴⁷⁴ Se ha tratado de buscar en todos los casos, como se verá, diversos modos de confirmación, puesto que las páginas de internet en las que hemos encontrado alojadas las fotografías de las películas, no siempre son repositorios ni bases de datos oficiales y es posible que no tengan toda la seriedad y rigor que se precisa para una investigación académica. Aunque, por otra parte, también es cierto que en escasas ocasiones nos hemos encontrado con errores en este tipo de páginas.

masculinos⁴⁷⁵ y el ambiente festivo. Sin embargo, esto no resulta suficiente todavía para afirmar con seguridad que se trata de la película que adapta nuestro texto.



Fig. 50. Fotografía de la película *Der Prinz und die Tänzerin* (1926)



Fig. 51. Fotografía de la novela «Su majestad el corazón» (*Blanco y Negro*, 11-8-1929)

Seguimos, por tanto, explorando las fotografías que se nos presentan en Google Imágenes. La segunda que encontramos se torna más concluyente, puesto que la actriz –y su vestuario– coincide con la de la fotografía de *Blanco y Negro*. (Figs. 52 y 53).

⁴⁷⁵ Los dos caballeros con bigote situados en el lado derecho de la fotografía de la figura 50 parecen verdaderamente corresponderse con los dos hombres ubicados en los extremos derecha e izquierda en el cliché de la figura 51.



Fig. 52. Cliché publicitario de Lucy Doraine



Fig. 53. Fotografía de la novela
«Su majestad el corazón»
(*Blanco y Negro*, 11-8-1929)

Aún así, proseguimos con la indagación, hasta conseguir una confirmación total, la cual se produce mediante el hallazgo en la red de la fotografía de la figura 54, idéntica a la publicada en la novela de *Blanco y Negro* (Fig. 53).



Fig. 54. Fotografía de la película *Der Prinz und die Tänzerin* (1926)

Una nueva confirmación nos llega de la mano de la colección de novela breve sobre tema específicamente filmico, *La Novela Semanal Cinematográfica* (1922-1932), cuyo número 260 está dedicado a esta misma película que lleva, por más señas, el mismo título que en *Blanco y Negro*, es decir, el mismo con el que se comercializó el *film* en España⁴⁷⁶. En este ejemplar, se incluyen algunas de las fotografías que publicó la revista, además de otras distintas que nos aportan más información sobre la película.

Para la portada (Fig. 55) se utilizó, como puede apreciarse, una imagen similar a la de la figura 52, por lo que no es arriesgado afirmar que ambas pertenecieran a una misma sesión fotográfica y a un mismo lote de imágenes publicitarias. Por su parte, en la figura 56, observamos que el traje del príncipe es el mismo que el de la figura 49 y, finalmente, en las figuras 57 y 58 se muestra que este ejemplar de la colección incluye las mismas fotografías de las figuras 50 y 51.



Fig. 55. Portada de la novela «Su majestad el corazón» de la colección *La Novela Semanal Cinematográfica* (nº 260, 19-1-1927)



Fig. 56. Fotografía de la película *Der Prinz und die Tänzerin* (1926) incluida en el interior del nº 260 de *La Novela Semanal Cinematográfica*

⁴⁷⁶ También en Portugal se estrenó con este nombre, *Sua Majestade o Coração*.



Fig. 57. Fotografía de la película *Der Prinz und die Tänzerin* (1926) incluida en el interior del nº 260 de *La Novela Semanal Cinematográfica*



Fig. 58 Fotografía de la película *Der Prinz und die Tänzerin* (1926) incluida en el interior del nº 260 de *La Novela Semanal Cinematográfica*

Todo ello, nos sirve para asegurar que, efectivamente, se trata de la película alemana *Der Prinz und die Tänzerin*.

No siempre resulta tan sencillo identificar un *film*, ni se encuentran tantos elementos simultáneos de confirmación como hemos mostrado en este caso. A diferencia de este, en los siguientes ejemplos no ha resultado fructífero el procedimiento utilizado en el ejemplo expuesto más arriba. Las búsquedas de los títulos de los relatos en los periódicos, revistas y colecciones de novela breve de la época no devolvieron ningún resultado. Las respuestas más plausibles pueden estar relacionadas con el hecho de que algunas de esas películas no se proyectaran en España o no lo hicieran con el mismo título. La misma indagación se efectuó con variantes de los títulos, es decir, pusimos en práctica la prueba con traducciones a diferentes idiomas por si resultaban ser una mera traslación de estos al español. Tampoco hubo suerte. Se optó, pues, por llevar a cabo otro tipo de búsquedas, esto es, por temas, por nombres de personajes o tratando de localizar algunos de los filmes que pertenecían en exclusiva a las diferentes concesionarias españolas, prestando atención especial a las que con frecuencia se citan en algunas novelizaciones de *Blanco y Negro*. Ninguno de estos mecanismos llegó a buen puerto.

Determinamos, por ello, otro tipo de actuaciones, de entre las que destacan la exploración detallada y concienzuda de las películas realizadas por las productoras que aparecen mencionadas en las novelas de nuestro semanario, por ejemplo, las italianas Ambrosio Film, Cines y Caesar Film, la francesa Pathé Frères, la alemana UFA, las españolas Patria Films y Atlántida, las norteamericanas Famous Players, Metro Pictures y Jesse L. Lasky –más tarde Paramount– o la sueca Svenska Biografteatern AB, utilizando como marco

temporal el mismo período que hemos mencionado más arriba: desde principios de los años diez hasta el año 1929, revisando año por año.

Procedimos a la introducción de cada título —con su correspondiente año de producción o estreno— en la sección de imágenes de Google y, cuando existían indicios razonables, repetíamos la operación en numerosos repositorios hemerográficos⁴⁷⁷, hasta que encontrábamos fotografías coincidentes con aquellas que ilustran las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*.

Muy interesante es, a este respecto, el ejemplo que detallamos a continuación, sobre la novela «La venganza de Fátima» (30-9-1928). El camino que nos llevó a la identificación de la película que narra empezó con la ya aludida búsqueda por productoras, en este caso, la casa Emelka⁴⁷⁸, a cuyo conocimiento habíamos llegado por ser proveedora del concesionario español Ernesto González. Es decir, de un primer dato expuesto en otras novelizaciones de la revista (Ernesto González), pasamos a un segundo (Emelka), que nos llevó al que exponemos seguidamente. En primer lugar, llevamos a cabo una revisión sistemática de cada uno de los títulos de la filmografía de esta productora, esperando identificar algunas de las películas que todavía no habíamos localizado. Al principio no hubo resultados, pues la todavía película fantasma no pertenece a dicha empresa. Sin embargo, en un momento de la búsqueda, la red estableció un cruce y relación azarosa de datos, arrojando la imagen de un cartel cinematográfico que inmediatamente elevó nuestras esperanzas (Fig. 59).

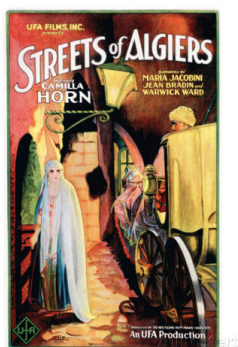


Fig. 59. Cartel de la versión anglosajona de *Die Frauengasse von Algier* (1927)

⁴⁷⁷ Hemeroteca Digital de la BNE, Repositorio Digital de la Filmoteca de Cataluña, Hemeroteca de *ABC* y de *Blanco y Negro*, Hemeroteca de *La Vanguardia*, Cineteca di Bologna, inventarios en línea de la Fondation Jérôme-Seydoux Pathé, Filmportal.de, Moving Image Research Collections: Digital Video Respository o Media History Digital Library, etc.

⁴⁷⁸ Münchner Lichtspielkunst AG (Emelka).



Fig. 60. Fotografía incluida en la novela «La venganza de Fátima» (*Blanco y Negro*, 30-9-1928)

Como se ve⁴⁷⁹, la figura femenina del cartel de la figura 59 es muy similar a la protagonista de «La venganza de Fátima» (Fig. 60). Los datos ofrecidos en este cartel nos condujeron fácilmente a la identificación. Basta, por ejemplo, indagar en la filmografía de la actriz anunciada, Maria Jacobini, para detectar rápidamente el original alemán, *Die Frauengasse von Algier* (1927), de Wolfgang Hoffmann-Harnisch. Tras esto, se impuso el empleo de los mismos procedimientos ya expuestos para encontrar más fotografías del *film* y hallamos la mostrada en la figura 61, que demuestra claramente que se trata de la misma película que novela nuestro relato (Fig. 60):



Fig. 61. Fotografía de la película *Die Frauengasse von Algier* (1927)

⁴⁷⁹ Nos disculpamos por la calidad de algunas imágenes, pero ha resultado imposible localizar otras que permitan una mejor visualización.

Encontramos, aún, otra imagen (Fig. 62) que apoya la confirmación de la cinta adaptada pues, si la comparamos con la insertada en la novelización de *Blanco y Negro* (Fig. 63), evidencia la presencia de los mismos personajes y decorados:



Fig. 62. Fotografía de la película *Die Frauengasse von Algier* (1927)



Fig. 63. Fotografía incluida en «La venganza de Fátima» (*Blanco y Negro*, 30-9-1928)

Otro de los métodos empleados para la identificación de las películas adaptadas por aquellas novelas que no incorporan ningún dato que conduzca a esta ha sido la búsqueda

por actores. A este respecto, se ha partido de dos puntos distintos. El primero se ha puesto en marcha cuando hemos logrado –o al menos, nos ha parecido– reconocer a los actores de los clichés que acompañan a los relatos. Podemos ilustrar este procedimiento con el relato «¡Para siempre unidos!» (16-12-1928). Veamos, en primer lugar, algunas de las fotografías de la novela (Figs. 64, 65, 66 y 67):



Fig. 64. Fotografía incluida en «¡Para siempre unidos!» (*Blanco y Negro*, 16-12-1928)



Fig. 65. Fotografía incluida en «¡Para siempre unidos!» (*Blanco y Negro*, 16-12-1928)



Fig. 66. Fotografía incluida en «¡Para siempre unidos!» (*Blanco y Negro*, 16-12-1928)



Fig. 67. Fotografía incluida en «¡Para siempre unidos!» (*Blanco y Negro*, 16-12-1928)

Dada la procedencia asiática del actor protagonista pensamos en el nombre más obvio, Sessue Hayakawa, quien participó en diversas cinematografías del período y que fue el primer actor asiático que alcanzó el estrellato en Europa y en Estados Unidos. El análisis de su filmografía nos llevó directamente a la respuesta deseada. De entre todos los filmes sobresale *The Beggar Prince* (1920), cuyo título remite directamente al universo narrativo de la narración «¡Para siempre unidos!», lo que se pone de manifiesto, incluso, en las fotografías, como se observa en las imágenes precedentes. No obstante, los nombres de los personajes del filme no coinciden en absoluto con los del texto del semanario. Por tanto, continuamos con las pesquisas por otras vías, también mencionadas más arriba. Tratamos de encontrar fotografías de explotación publicitaria pertenecientes a esta película⁴⁸⁰ y conseguimos encontrar una⁴⁸¹ que nos aseguró la confirmación absoluta (Fig. 68) que, como se puede apreciar, pertenece al mismo lote de clichés publicitarios proporcionados a *Blanco y Negro* (Fig. 69).



Fig. 68. Fotografía de la película *The Beggar Prince* (1920)

⁴⁸⁰ No obstante, para evitar cualquier posibilidad de error, realizamos el proceso con toda la filmografía de Hayakawa.

⁴⁸¹ La localizamos en la página web de la Wisconsin Historical Society.



Fig. 69. Fotografía incluida en «¡Para siempre unidos!» (*Blanco y Negro*, 16-12-1928)

El segundo punto del que partimos, en relación con las búsquedas sobre actores que nos llevan a la localización de las películas adaptadas, pasa por establecer una selección de artistas del período basada, fundamentalmente, en sus características físicas, la frecuencia con la que trabajan para las productoras que trataron con la revista, su nivel de celebridad, su adscripción a un determinado género cinematográfico —como los seriales—, y la estética reflejada en las fotografías de las novelas, que puede ofrecer pistas sobre la nacionalidad o década de un *film*.

En varias ocasiones, este método ha fructificado en la identificación de algunas cintas, como es el caso de la novelada en «La bella Mimí persuádese de que Renato corresponde a su amor» (15-7-1928), que relata el argumento de la película *Red Hair* (1928), dirigida por Clarence G. Badger, a cuya noticia llegamos examinando la producción cinematográfica de una de las estrellas más célebres de la época: Clara Bow. De esta película hemos encontrado en la red numerosas fotografías, como las que se muestran en las figuras 70 y 71 e, incluso, un brevísimo fragmento del filme.



Fig. 70. Fotografía de la película
Red Hair (1928)



Fig. 71. Fotografía de la película
Red Hair (1928)

La figura 71 se corresponde con la fotografía que abre la novela de *Blanco y Negro* (Fig. 72) que, a la vista está, sirvió de inspiración para uno de los carteles publicitarios (Fig. 73).



Fig. 72. Fotografía de la novela
«La bella Mimí...» (*Blanco y Negro*, 15-7-1928)



Fig. 73. Cartel de la película
Red Hair (1928)

Análogo proceso seguimos con «De la ficción a la realidad» (14-10-1928). El rastreo de las obras protagonizadas por Clara Bow posibilitó el hallazgo de dos fotografías (Figs. 74 y 75) que demuestran que este relato novela el argumento del *film* de Frank Tuttle, *Kid Boots* (1926). En ambas imágenes, la estrella aparece ataviada con el bañador con el que aparece en la fotografía de la novela (Fig. 76). Pero, sin duda, es el cartel de la película (Fig. 77) el que supone la constatación de su identidad, nuevamente, por la presencia de la actriz con el mismo bañador y por la idéntica postura que esta mantiene tanto en el cartel como en la imagen del relato (Figs. 76 y 77).



Fig. 74. Fotografía publicitaria de Clara Bow



Fig. 75. Fotografía publicitaria de Clara Bow



Fig. 76. Clara Bow en una fotografía incluida en la novelización «De la ficción a la realidad», (*Blanco y Negro*, 14-10-1928)

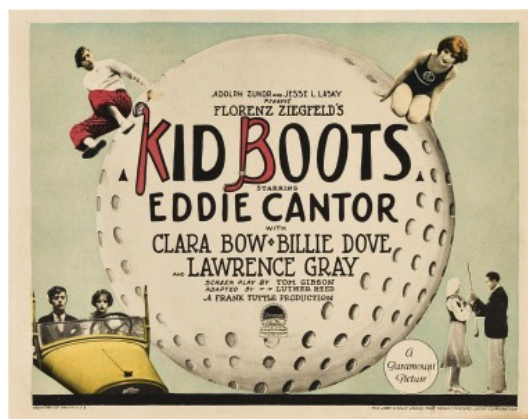


Fig. 77. Cartel de la película *Kid Boots* (1926)

Kid boots es uno de los filmes que hemos podido ver y analizar y su visionado resultó inesperado, pues en ningún momento de la película aparecen los personajes, situaciones y decorados mostrados en tres de las cinco fotografías de la novela (Figs. 78, 79 y 80), lo cual indica claramente que se han utilizado para su confección clichés procedentes de dos películas diferentes, que nada tienen que ver entre sí.

A pesar de los esfuerzos para encontrar esta segunda película, no hemos logrado identificarla.

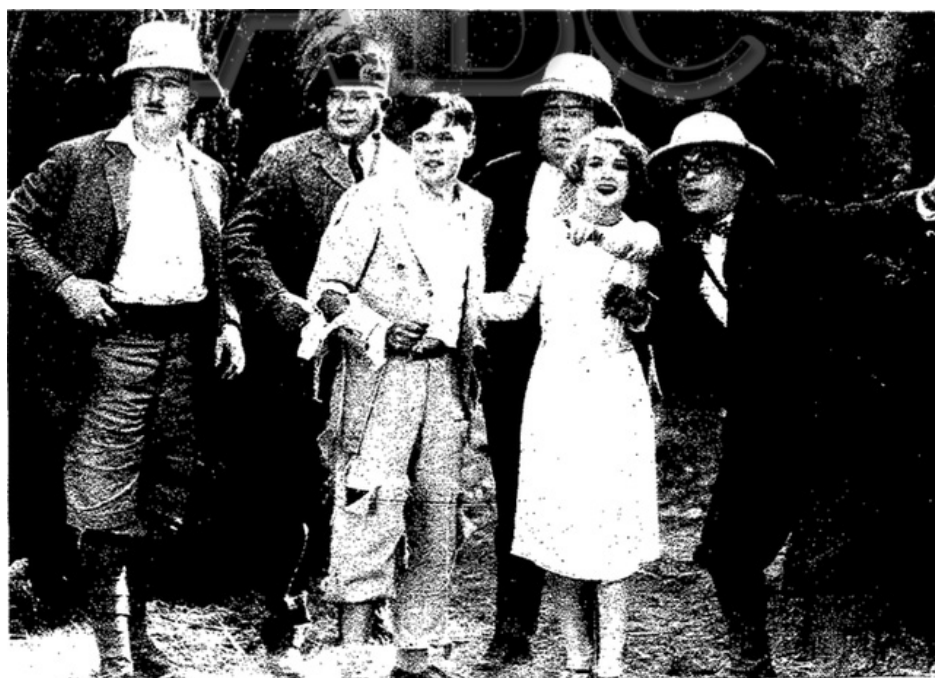


Fig. 78. Fotografía de la novela «De la ficción a la realidad» (*Blanco y Negro*, 14-10-1928)



Fig. 79. Fotografía de la novela «De la ficción a la realidad» (*Blanco y Negro*, 14-10-1928)



Fig. 80. Fotografía de la novela «De la ficción a la realidad» (*Blanco y Negro*, 14-10-1928)

Del mismo modo, no ha sido posible identificar otros de los *films* que sirven de base para las novelizaciones de *Blanco y Negro*⁴⁸², a pesar de la puesta en marcha de

⁴⁸² Se trata de los correspondientes a las novelas «Arsenio Lupín» (27-4-1919), «Enamorada de su chófer» (11-2-1923), «Thilda, hermosa y juvenil, ofrenda su vida en el ara del amor» (29-7-1928), «Olga quiere reinar en el corazón de Arturo» (26-8-1928), «El amor de Lucrecia» (9-9-1928), «El collar de perlas» (28-10-1928), «Amores de príncipe» (18-11-1928), «Pobreza y felicidad» (9-12-1928), «La codicia» (13-1-1929), «Amor triunfante» (17-2-1929) y «Dos corazones y un latido» (11-12-1932).

diferentes vías de investigación. Para ello hemos empleado una multiplicidad de métodos, algunos de los cuales han quedado expuestos en los ejemplos precedentes. En resumen, nos hemos servido, por tanto, de la búsqueda de los títulos de los relatos o de sus variantes traductológicas, tanto en la prensa de la época como en catálogos –incluidos aquellos de los inicios del cine, propiedad de productoras como Pathé Frères–, en bases de datos y en colecciones de novela breve de tema cinematográfico, por un lado y, por otro, de la consulta de miles de fotografías de películas y actores del período en el apartado de imágenes de los buscadores de internet, en fuentes hemerográficas de distintos países, en manuales ilustrados de cine y biografías de actores, en exposiciones sobre novelas cinematográficas del primer tercio del siglo XX⁴⁸³ y en los fondos iconográficos de la Filmoteca Española, la Filmoteca de Cataluña, la Cinemateca Francesa, la Fondation Jérôme-Seydoux Pathé, la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, entre otras instituciones.

Como decíamos más arriba, también llevamos a cabo una selección de estrellas del cine mudo⁴⁸⁴ para examinar miles de fotografías publicitarias, tanto de estudio como de explotación y fotogramas de sus películas. Asimismo, hemos revisado un elevado número de *films* que, en un principio, parecían candidatos a ser los que buscábamos. Sin embargo, estas indagaciones no siempre han arrojado resultados positivos. Hemos inspeccionado, a su vez, las filmografías de los directores más conocidos y de las productoras más prolíficas de la época.

Después, las vías de confirmación han pasado por la comprobación de temas, nombres de personajes, similitud entre los títulos y, sobre todo, la coincidencia de las fotos de las películas con aquellas insertas en las novelas.

Los intentos de reconocer a los actores de las fotografías incluidas en las novelizaciones de *Blanco y Negro* encuentran el mayor obstáculo en el hecho de que la apariencia física de muchos de ellos –sobre todo de las actrices– está mediada por la homogeneización de los atavíos, peinados y maquillaje. Así, es muy posible que, en ocasiones, crea-

⁴⁸³ Por ejemplo: «L'aventure des Cinéromans» (París, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 3-2-2015/11-4-2015); «Héroïnes face au crime» (París, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 15-4-2015/31-7-2015); «Cinéma Premiers Crimes» (París, Galerie des Bibliothèques de la Ville de Paris, 7-4-2015/2-8-2015); «Lumières! Le cinéma inventé» (París, Grand Palais, 27-3-2015/14-6-2015); «De Fantômas à Méphisto: René Navarre (1877-1968): L'homme aux 1000 visages» (París, Bibliothèque des Littératures Policières, 5-5-2015/1-2-2015).

⁴⁸⁴ La selección ha estado basada, además de en sus rasgos físicos –aquellos coincidentes con los de las protagonistas de las novelas– y sus trabajos con las productoras habituales que proporcionan materiales a *Blanco y Negro*, en su presencia en colecciones españolas de novela breve cinematográfica, porque en ellas queda bien reflejado el establecimiento y mantenimiento del *stardom* filmico internacional en nuestro país.

mos estar ante una intérprete determinada, pero se trate en realidad de otra persona. Por añadidura, otras veces, un mismo actor puede parecer personas completamente diferentes en distintas producciones, lo cual dificulta las búsquedas destinadas a la identificación, primero de las estrellas y, en última instancia, de las películas. Ejemplo de ello lo representa el proceso de identificación del filme de referencia de la narración «Amor de mujer, amor de madre» (23-9-1928), que se inició durante la recopilación de datos acerca de determinados aspectos de la biografía de Pauline Frederick en el libro *World Cinema: The Greatest Actresses of All Time. Goddesses, Divas, Femmes Fatales, Legends, Mega Stars* (2011), de Maximilien De Lafayette. Este volumen incorpora cientos de fotografías de las grandes estrellas cinematográficas femeninas y, tras un rápido vistazo, encontramos una de Esther Ralston que inmediatamente nos recordó a la protagonista de la mencionada novelización de *Blanco y Negro* (Fig. 81).



Fig. 81. Fotografía de la novela «Amor de mujer, amor de madre» (*Blanco y Negro*, 23-9-1928)

Sin embargo, dada la uniformidad y homogeneización de los rostros de buena parte de las actrices del período, podría no ser la estrella que buscábamos. Durante mucho tiempo, pensamos que la intérprete reflejada en los clichés de este relato era, en realidad, Vilma Bánky. Como era natural, la investigación sobre toda su filmografía no produjo los resultados esperados puesto que, finalmente, no se trataba de nuestra heroína. La comparación entre las fotografías de Esther Ralston (Fig. 81) con la fotografía de Bánky (Fig. 82) muestra claramente la similitud entre los rostros de ambas actrices, sus peinados e, incluso, entre sus atuendos. Igual que ocurre con la fotografía de Bebe Daniels (Fig. 83), quien aparece con el pelo rubio en esta ocasión, al contrario de lo que era habitual en ella.



Fig. 82. Fotografía de estudio de Vilma Bánky



Fig. 83. Fotografía de estudio de Bebe Daniels

Seguidamente, rastreamos numerosas fotografías de Esther Ralston hasta que hallamos una en la que aparecía ataviada con la misma ropa y complementos de atrezzo de la película cuyas fotografías había utilizado *Blanco y Negro* para ilustrar «Amor de mujer, amor de madre», como puede verse en las figuras 84 y 85.



Fig. 84. Cliché promocional de Esther Ralston



Fig. 85. Fotografía de la novela «Amor de mujer, amor de madre» (*Blanco y Negro*, 23-9-1928)

Una vez conocimos la identidad de la actriz protagonista pasamos a revisar su filmografía, película por película, pues en la página web⁴⁸⁵ donde está alojada la fotografía de la figura 84 no se indica cuál es el filme de pertenencia. Al introducir uno de los títulos, *Fashions for Women* (1927), de Dorothy Arzner, en el buscador de imágenes, encontramos varias fotografías⁴⁸⁶ en las que aparece Ralston con distintos vestidos, idénticos a los que se muestran en la novelización, lo cual nos confirma sin margen de error que este es el *film* que noveliza *Blanco y Negro* en esta ocasión. Compárense, al respecto, las imágenes de las figuras 86 y 87, de las figuras 88 y 89 y de las figuras 90 y 91, respectivamente, para observar la plena coincidencia.



Fig. 86. Fotografía publicitaria de Esther Ralston

⁴⁸⁵ <http://www.famousfix.com/topic/esther-ralston/photos>.

⁴⁸⁶ Todas ellas alojadas en <https://es.pinterest.com>.



Fig. 87. Fotografía de la novela «Amor de mujer, amor de madre» (*Blanco y Negro*, 23-9-1928)



Fig. 88. Fotografía publicitaria de Esther Ralston



Fig. 89. Fotografía de la novela «Amor de mujer, amor de madre» (*Blanco y Negro*, 23-9-1928)



Fig. 90. Fotografía publicitaria de Esther Ralston



Fig. 91. Fotografía de la novela «Amor de mujer, amor de madre» (*Blanco y Negro*, 23-9-1928)

Con la explicación de varios de los diferentes métodos empleados para la identificación de algunas de las películas de referencia de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* puede verse la dificultad que, en ocasiones, han supuesto los intentos de establecer las correspondencias entre los relatos del semanario y los *films* de partida. Muchas veces, los procesos mostrados han dado sus frutos después de muchas pruebas y al cabo de mucho tiempo de indagación. Otras, no se han podido alcanzar las conclusiones deseadas, a pesar de tener la seguridad de que estamos en el camino correcto para la identificación. Sin embargo, la falta de fotografías publicitarias de las películas o el cambio en los títulos, los argumentos y los nombres de los personajes nos dejan sin vías de exploración para confirmar la exactitud de la coincidencia entre novela y película. Así, creemos que Earle Williams (Figs. 92 y 93) es el actor protagonista de la novelización «El collar de perlas» (28-10-1928) (Fig. 94), mientras que George O'Brien (Fig. 95) parece ser claramente el intérprete reflejado en el último cliché incorporado en el relato «Amor triunfante» (17-2-1929) (Fig. 96).



Fig. 92. Fotografía de estudio de Earle Williams



Fig. 93. Fotografía publicitaria de Earle Williams



Fig. 94. Fotografía final de la novela «El collar de perlas» (*Blanco y Negro*, 28-10-1928)



Fig. 95. Cliché publicitario de George O'Brien y Olive Borden



Fig. 96. Fotografía de la novela «Amor triunfante» (*Blanco y Negro*, 17-2-1929)

A lo largo de este apartado, hemos expuesto tan solo algunos ejemplos para ilustrar los diversos procedimientos y recorridos seguidos para la identificación de las fuentes filmicas, pues la lista de las películas que en un principio eran desconocidas es muy extensa.

4.7. Las películas adaptadas en las novelizaciones de *Blanco y Negro*

La identificación de las películas que sirven de inspiración a las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* nos permite establecer un breve panorama sobre algunos de sus rasgos sobresalientes y exponer un sucinto comentario acerca, por un lado, de las compañías, países y años de producción de estas y, por otro de los intérpretes, directores y guionistas más representativos de los filmes seleccionados por el semanario para su adaptación novelesca. No es nuestra intención tratar aquí en profundidad este amplio número de cuestiones, pues resulta excesivo, sino trazar unas líneas generales que nos ayuden a lograr el objetivo de este trabajo: la comprensión del fenómeno de la novelización en el *magazine* español. No obstante, en aras de conseguir esto trataremos estos datos de una manera abarcadora y global y mostraremos algunos ejemplos concretos, en función de su influencia en la experiencia lectora de estas narraciones, que se ve mediada por las decisiones tomadas por los autores a la hora de confeccionar los textos.

La primera conclusión importante que se desprende de la comparación entre las películas y sus contrapartes novelescas tiene que ver con el hecho de que, si bien el conjunto de las primeras entraña una notable variedad en cuanto al género al que pertenecen o a los matices que las definen, ello no se refleja de manera definitiva en los relatos, en tanto que estos resultan de una indiscutible homogeneidad. Ya apuntábamos, en la sección dedicada a los vínculos existentes entre estos textos y la literatura de folletín, que la lectura de todas las narraciones del corpus redundaba en la sensación de que, en buena medida, estamos ante una única novela. Es decir, las diferencias que se hacen visibles entre las distintas novelas radican fundamentalmente en la anécdota, esto es, en los cambios que introducen las distintas versiones argumentales sobre unos mismos temas –ya comentados en otras partes de este trabajo–, expuestos repetidamente en todas ellas. Quizá esto se deba al hecho de que los elementos presentes en los filmes que más interesan para estas adaptaciones son aquellos de implicaciones melodramáticas, género dominante de la filmografía aquí versionada. Buena parte del sentimentalismo excesivo y de la moral restrictiva que se presentan como insignias de los relatos están ya presentes, en muchas ocasiones, en las películas. Sin embargo, en las novelas aparecen, por un lado, de manera aún más acusada y enfatizada por el estilo grandilocuente y puramente emocional que ya hemos descrito y, por otro, en ellas se dejan al margen o se incluyen de soslayo los aspectos más espinosos, controvertidos o de inspiración más

profundamente moderna que acogen algunos de los filmes de modos más o menos explícitos, en particular, de aquellos producidos en el período comprendido entre 1927 y 1934, como explicaremos más adelante. De modo general, esta premisa se cumple independientemente de la década a la que pertenezca la película y, también, con indiferencia de las particularidades argumentales narradas. Así, no importa que el *film* verse sobre la suplantación de personalidad del líder de una banda de *jazz* como en *The Vagabond Lover* (1929), de Marshall Neilan⁴⁸⁷ o que narre las conquistas del caudillo de los hunos como en *Atila* (1918), de Febo Mari, la trama principal girará siempre en torno a las relaciones amorosas. La focalización en este aspecto temático pasa a las correspondientes novelizaciones de modo suavizado.

Podemos atestiguar la presencia de este rasgo en la mayor parte de las películas de referencia de los textos de *Blanco y Negro* pues, como ya hemos expuesto, en estos decenios la esencia de la estética y contenido del melodrama se filtra en una gran diversidad de géneros cinematográficos, que aparecen igualmente representados en nuestro corpus: dramas⁴⁸⁸, comedias-dramas, comedias musicales, dramas históricos, dramas judiciales, *westerns*, filmes de misterio, de aventuras –algunos de ellos bajo la forma del serial–, fantásticos, policíacos, etc. A veces, algunos son denominados de manera específica como melodramas, como es el caso de *An American Tragedy* (1931), de Josef von Sternberg; *Possessed* (1931), de Clarence Brown o *The Sign of the Cross* (1933), de Cecil B. De Mille⁴⁸⁹. A su vez, el arco de sub-géneros representados por este conjunto de películas es marcadamente variado, así como lo son los cruces entre los temas propios de unos géneros con los más específicos de otros.

En este punto, se hace necesario resaltar la naturaleza diferenciadora de algunas de las películas del conocido como cine pre-código de Hollywood, que se extiende desde finales de los años veinte hasta 1934, período que en palabras de Thomas Doherty

marks a fascinating and anomalous passage in american motion picture history: the so-called pre-Code era, when censorship was lax and Hollywood made the most of it. Unlike all studio system feature films released after July 1934, pre-

⁴⁸⁷ Para saber qué novelizaciones de *Blanco y Negro* se corresponden con las películas mencionadas en este apartado, véase la Tabla 2 incluida al final de este trabajo.

⁴⁸⁸ En ocasiones, el catálogo del AFI equipara la etiqueta de «drama» a la de «romance», que funciona, de este modo, igualmente como denominación genérica. Otra veces, utiliza ambos términos unidos: «romance-drama».

⁴⁸⁹ Muy probablemente, las distintas denominaciones genéricas parten en muchos casos del rótulo con el que fueron promocionados en la prensa en el momento de su lanzamiento.

Code Hollywood did not adhere to the strict regulations on matters of sex, vice, violence, and moral meaning forced upon the balance of Hollywood cinema. In language and image, implicit meanings and explicit depictions, elliptical allusions and unmistakable references, pre-Code Hollywood cinema points to a road not taken. For four years, the Code commandments were violated with impunity and inventiveness in a series of wildly eccentric films. More unbridled, salacious, subversive, and just plain bizarre than what comes afterwards, they look like Hollywood cinema but the moral terrain is so off-kilter they seem imported from a parallel universe (1999: 2).

En consecuencia, continúa explicando Doherty, la cinematografía norteamericana de este momento

lays bare what Hollywood under the Code did its best to cover up and push off screen. Sexual liaisons unsanctified by the laws of God or man [...]; marriage ridiculed and redefined [...]; ethnic lines crossed and racial barriers ignored [...]; economic injustice exposed and political corruption assumed [...]; vice unpunished and virtue unrewarded [...], in sum, pretty much the raw stuff of American culture, unvarnished and unveiled (2-3)⁴⁹⁰.

Esto no quiere decir que tras la aplicación rigurosa del código Hays, el cine americano no se hiciera eco de estas cuestiones aunque, desde luego, con mucha menor frecuencia y vigor y recurriendo con ingenio, casi siempre, a los subterfugios del subtexto:

Of course Hollywood after 1934 is a rich index of all the above too. The fractures of American life, still less the open embrace of sex, did not close up when the Code clamped down. No matter how rigid the body cast, Hollywood cinema is too supple and expressive as art to constrain what Walt Whitman celebrated as «nature without check with original energy» (Doherty, 1999: 3).

Doherty menciona algunas películas del momento que amparan esta libertad de que disfruta el cine estadounidense en los años previos a la instauración plena y efectiva del código de censura, entre las que se encuentran varias de las pertenecientes al corpus aquí estudiado. Es el caso de *The Bitter Tea of General Yen* (1933), de Frank Capra, sobre la que afirma este crítico que se trata de «the best of the Asian-looking racial

⁴⁹⁰ Doherty matiza así su descripción general del cine pre-código: «But in pre-Code Hollywood the fissures crack open with rougher edges and sharper points. What is concealed, subterranean, and repressed in Hollywood under the Code leaps out exposed, on the surface, and unbound in Hollywood before the Code. Often what is seen and heard in pre-Code Hollywood is not so much as glimpsed or whispered in Codified Hollywood. Images, language, ideas, and implications are projected on screen with blunt force and unmistakable meaning. Aptly dubbed “the motion picture industry’s Magna Charta of official decency”, the Production Code set down strict laws of moral gravity. The universe of pre-Code Hollywood operated under rules of its own» (1999: 3). La monografía de Doherty es un buen compendio sobre este período del cine americano, pues lo aborda desde múltiples e interesantes perspectivas.

adventure films, conceded that the East-West attraction worked in the other direction. Columbia's costliest production to that date, the war-torn melodrama is a wily treatise on the erotic attraction/repulsion of the Asian in the American mind» (1999: 270).

Del mismo año que la cinta de Capra es el *film* de Cecil B. De Mille, *The Sign of the Cross*, que manifiesta similares audacias eróticas pero, esta vez, de signo distinto. De la atracción interracial de la película anterior pasamos a la voluptuosidad lésbica, protagonizada por las tentaciones que para la muchacha cristiana, Mercia, representa la pagana Ancaria, como puede verse en las figuras 97 y 98. Las maniobras de seducción ejecutadas por esta alcanzan su grado más elevado en el cliché de la figura 99, con el que se publicitó la película⁴⁹¹.



Fig. 97. Fotografía publicitaria de *The Sign of the Cross* (1933)



Fig. 98. Fotografía publicitaria de *The Sign of the Cross* (1933)

⁴⁹¹ La escena sáfica del baile de Mercia y Ancaria fue eliminada del filme en la versión de 1938 y finalmente reinstaurada en 1993.



Fig. 99. Elissa Landi y Joycelle Joyner. Fotografía publicitaria de *The Sign of the Cross* (1933)

La carga erótica del filme se despliega por distintas escenas entre las que sobresale, sin duda, el célebre baño de leche de la emperatriz Popea, encarnado por Claudette Colbert, donde el cuerpo femenino adquiere indudable protagonismo (Fig. 100).



Fig. 100. Claudette Colbert en *The Sign of the Cross* (1933)

La exposición corporal como objeto deseable para la mirada del espectador adquiere carta de naturaleza en otra de las películas novelizadas en *Blanco y Negro*, *The Search for Beauty* (1934), de Erle C. Kenton. Dos de los personajes de la película, dueños de una revista dedicada a la salud y al *fitness*, publican en ella historias de contenido sexual y acuden al concurso de belleza organizado por la pareja protagonista, junto a «unos cuantos viejos verdes y otras tantas jamonas deseosas de aventuras», como se dice en la correspondiente narración argumental de *Blanco y Negro*, «En busca de la belleza» (3-6-1934). En el evento, los participantes –hombres y mujeres– bailan en ligero atuendo gim-

nástico o en ropa interior ante los invitados, bien de forma pública en una danza mixta, como puede verse en la figura 101 o bien de manera privada (Fig. 102).



Fig. 101. Imagen de la película *The Search for Beauty* (1934)



Fig. 102. Imagen de la película *The Search for Beauty* (1934)

La centralización en el cuerpo masculino alcanza grados de mayor culminación explícita y desenfadada en otros momentos del filme como los mostrados en las figuras 103 y 104.



Fig. 103. Larry «Buster» Crabbe en *The Search for Beauty* (1934)



Fig. 104. Fotografía de la película *The Search for Beauty* (1934)

La mirada del espectador se materializa en *The Search for Beauty* a través del personaje interpretado por Gertrude Michael, quien observa al protagonista encarnado por Larry «Buster» Crabbe a través de unos prismáticos (Figs. 105, 106 y 107).



Fig. 105. Gertrude Michael en *The Search for Beauty* (1934)



Figs. 106 y 107. Larry «Buster» Crabbe en un momento del filme *The Search for Beauty* (1934)

Como se puede apreciar, esta cinta no manifiesta inconvenientes con respecto a la inclusión de referencias eróticas directas y aun descaradas. La atmósfera sexual de la cinta no encuentra su reflejo en el relato de *Blanco y Negro* cuyo texto se centra, sobre todo, en la explicación breve del complot económico-publicitario de los dueños de la revista para explotar la popularidad de la pareja protagonista, campeona de natación de los Juegos Olímpicos de Los Ángeles. Tan solo se hace alusión al «material de tono bastante subido» que contiene la publicación y al deseo sicalíptico de los asistentes al concurso, como hemos visto por la descripción que de ellos hace el redactor de la novelización del *magazine* español. Por su parte, la elección de las imágenes que se incluyen en la novela demuestra la postura mesurada del semanario al respecto (Fig. 108).

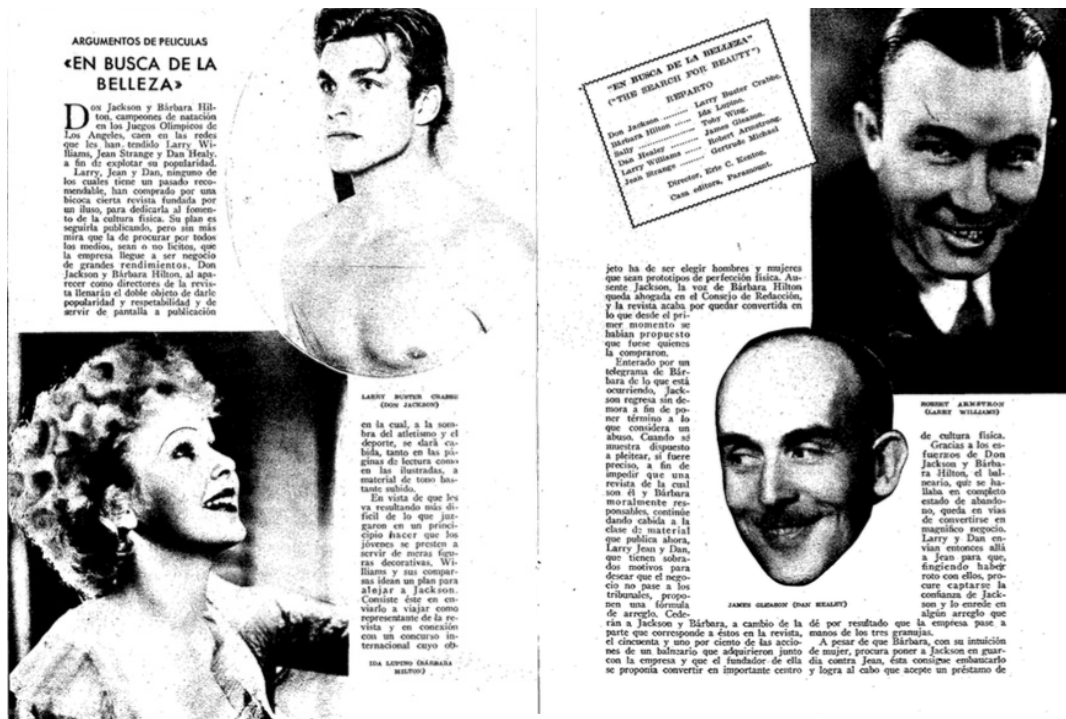


Fig. 108. Primera y segunda páginas de la novelización «En busca de la belleza»
(*Blanco y Negro*, 3-6-1934)

Sin embargo, el relato «El signo de la cruz» (*Blanco y Negro*, 26-2-1933), que narra el argumento del *film* homónimo de De Mille, sí viene acompañado de una fotografía que recoge uno de los momentos de mayor graduación erótica (Fig. 109), la escena del baño de Popea, mencionada más arriba.

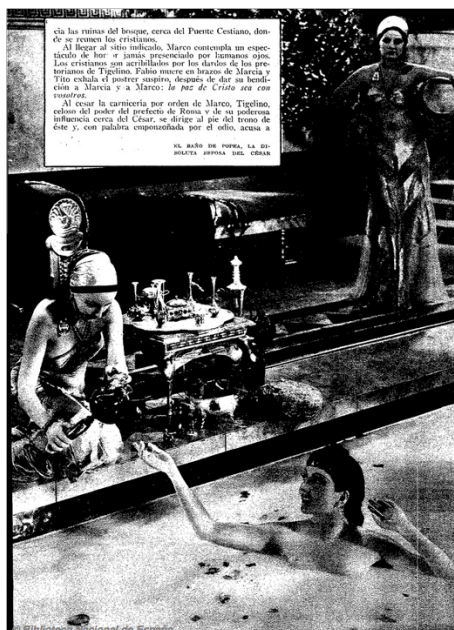


Fig. 109. Claudette Colbert en *The Sign of the Cross* (1933). Imagen incluida en la novelización de *Blanco y Negro*, «El signo de la Cruz» (26-2-1933)

Como explicamos en el apartado dedicado a los fundamentos temáticos de las adaptaciones novelescas del semanario, en ellas el erotismo está casi desterrado, sobre todo, de los textos⁴⁹² pero, en ocasiones, llega a los lectores a través de las imágenes de los filmes.

Otros temas polémicos que intervienen en el cine de este período y que aparecen en algunas películas noveladas en *Blanco y Negro* son, por ejemplo, la corrupción política y la denuncia de las injusticias económicas en *This Day and Age* (1933), también de De Mille o la homosexualidad masculina y las relaciones sexuales antes del matrimonio en *Only yesterday* (1933), de John M. Stahl. En la adaptación correspondiente de este *film*, «Fue ayer» (*Blanco y Negro*, 18-2-1934), el primer aspecto está ausente por completo, mientras que el segundo reviste un tratamiento similar al que de él se hace patente en la película. Una joven se queda embarazada, tras lo cual su novio se marcha a la guerra y la olvida. Al cabo de los años, el protagonista descubre que tiene un hijo, del que acabará ocupándose al término de la novela, tras la muerte de la madre. Se trata de una trama no muy diferente a aquellas propias de la literatura folletinesca y melodramática y el final vuelve a corresponderse con las estrategias morales que ya hemos puesto en evidencia en la sección dedicada a la temática de las

⁴⁹² Por ejemplo, en la película *The Clairvoyant* (1935), de Maurice Elvey, queda claro que el vidente solo es capaz de ejercer sus poderes en presencia de la joven Christine, porque comparten un vínculo de energía psico-sexual. Sin embargo, en la adaptación novelesca «Suprema renuncia» (*Blanco y Negro*, 8-12-1935), este matiz queda excluido de la descripción de esa particular relación entre ambos.

novelizaciones: la resolución final para los dos participantes de las relaciones premaritales es radicalmente opuesta. La película, por tanto, opera en dos niveles diferentes pues, si bien manifiesta el mismo universo moral de los argumentos melodramáticos, la presencia del personaje homosexual —a pesar de su limitado y cómico desarrollo— equilibra la balanza relativa al binomio modernidad-tradición que articula la cultura y la sociedad de la época.

De entre los temas que desfilan en la filmografía del cine pre-código despuntan, sin duda, las tramas y problemáticas asociadas a las mujeres y la presencia de personajes femeninos fuertes, independientes y capaces de vivir al margen de la norma social⁴⁹³. Pero lo que distingue a este cine en particular no es solo que trata estas cuestiones abiertamente y de forma más o menos arriesgada, sino que presenta a una galería de mujeres liberadas que no son castigadas al final, como es habitual en las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*. La estrategia utilizada por la revista española cuando narra el argumento de este tipo de películas no pasa por la subversión o cambio de las tramas, es decir, no imponen el castigo a la mujer «descarriada», sino que recurren a la elipsis de los asuntos más controvertidos y centran la atención en otros aspectos de la historia, como hemos mostrado en el caso de la novelización del filme *The Search for Beauty*.

En este sentido, los relatos del *magazine* de Luca de Tena suponen un reflejo certero de la naturaleza dual del cine estadounidense de los últimos años veinte y los primeros treinta, en tanto que algunas de sus películas de partida muestran la cara oscura de una sociedad en crisis, la de la Gran Depresión, mientras que las novelas se esfuerzan en mantener el ambiente festivo y banal de las ensoñaciones lujosas que proyecta buena parte de la cinematografía de la época, sobre la que comenta Balmori Serrano:

Es curioso cómo los dos pilares sobre los que se sostuvo el cine americano en aquellos días eran casi contrapuestos. Por un lado, el cine de evasión con historias de lujo, champán y glamur. Por otro, el espectáculo sórdido, callejero y morboso que ahondaba en la herida de la Depresión. De este modo convivieron en el *top* de los más taquilleros Mae West con Fred Astaire y Ginger Rogers (2015: 89).

Según este crítico, la fórmula esgrimida por Hollywood para no desembocar en la quiebra de la industria fílmica se sustentó en la inclusión de dos conceptos básicos: la violencia y el sexo (86). Esto, unido a la relevancia de las mujeres en estas películas, otorga

⁴⁹³ Señala LaSalle que «the best era for women's pictures was the pre-Code era [...]» (2000: 1).

al cine pre-código su particular idiosincrasia. En relación a ello, anota Balmori Serrano que se trata de un tipo de cine «especialmente rico e interesante en lo que a la figura de la mujer y sus avances sociales se refiere» (89). Explica al respecto:

En el cine de los años *pre-code* la mujer tuvo un peso verdaderamente importante en los argumentos de las películas. Y no cualquier tipo de mujer. El cine de aquellos años, cierto es, mostraba los enquistados prototipos de la esposa sumisa, de la damisela en apuros, de la madre virtuosa... pero hubo un lugar bastante destacado para otro perfil femenino. La mujer emancipada, la esposa que quiere la igualdad en el matrimonio, la prostituta que no paga por sus pecados, la chica fuerte que es más audaz que el héroe, la frígida... Hubo incluso hueco para alguna ninfómana y algún guiño lésbico. Aquello sí eran películas «de mujeres», pero..., claro, no duró. Las asociaciones conservadoras y los llamados «guardianes de la moral» se indignaron con todo aquel abanico de «pecadoras» y amenazaron con boicotear al cine en general. La fiesta duró poco, pero fue intensa. Como en toda batalla hubo bajas, y actrices demasiado involucradas con todo aquello pagaron con el olvido sus afrentas. Otras, más inteligentes o mejor asesoradas, supieron reciclarse. En la década siguiente los mejores papeles femeninos se desarrollarían en dos géneros misóginos por definición: el cine negro y el melodrama (90).

Esta descripción se complementa con las palabras del crítico de cine e investigador de la filmografía norteamericana anterior a la implantación efectiva del código Hays, Mick LaSalle⁴⁹⁴:

Before the Code, women on screen took lovers, had babies out of wedlock, got rid of cheating husbands, enjoyed their sexuality, held down professional positions without apologizing for their self-sufficiency, and in general acted the way many of us think woman acted only after 1968 (2000: 1)⁴⁹⁵.

No se puede negar la existencia de este tipo de personajes femeninos en ese cine anterior, pero el impacto que podían causar en los espectadores en las cintas sonoras habría de ser notablemente mayor que en las silentes. En opinión de Balmori Serrano:

La propia esencia de las películas mudas hacía que el espectador percibiese lo que sucedía en la pantalla como algo «artificial», no real. El cine era... ¡bueno, eran películas! Las películas no son la realidad. La gente de las películas no hablaba, o

⁴⁹⁴ El documental *Complicated Women* (2003), dirigido por Hugh Munro Neely y narrado por Jane Fonda, está basado en el libro de LaSalle (2000).

⁴⁹⁵ En ocasiones, la postura que mantiene LaSalle a lo largo de su manual resulta un tanto excesiva en relación al nivel de progresismo que achaca a muchas de las películas del cine pre-código, por lo que hay que tomar algunas de sus afirmaciones con precaución y sin perder de vista el contexto histórico en el que este se inscribe. Por ejemplo, con respecto a la mujer, es necesario destacar que «con todo, estas protagonistas *pre-code* eran a menudo presas de muchas contradicciones. No es fácil ser tan liberada en plenos años treinta» (Balmori Serrano, 2015: 96).

al menos no lo hacía como la gente de la calle. Hablaban con cartelitos. El lenguaje no era desde luego el «habitual». Además, la estética inherente al cine mudo de Hollywood era algo premeditadamente ostentoso y glamuroso. Nada que ver con la realidad. Las divas de la pantalla se movían entre aquellas plumas, perlas y lentejuelas. No, no, eso no era ni mucho menos la realidad. ¡Ojo!, ni pretendía serlo. En el cine mudo claro que había prostitutas, asesinos, e incluso gánsteres, pero... ¡no hablaban! Cuando estos personajes comenzaron a aparecer en las primeras películas sonoras aquello impactó sobremanera al público. Claro, no era lo mismo ver a una fulana hacer la calle en silencio que insinuarse a los hombres con su lenguaje vulgar y provocativo. ¿Y los gánsteres? ¿Decían tacos? Resultaba infinitamente más agresivo un criminal con la lengua suelta y hablando en un argot callejero y soez que el más salvaje pistolero mudo (2015: 85-86).

Es habitual, a su vez, su presencia en filmes de las dos décadas posteriores, pero las diferencias entre ambos períodos son innegables:

El cine *pre-code* muestra un catálogo de personajes femeninos verdaderamente liberador para la mujer. Ella es quien toma sus decisiones, se atreve a romper tabúes, es la dueña de su destino... y no paga por ello. En el cine de años posteriores toda aquella que osase comportarse como estas antiguas heroínas habría de purgar sus faltas. Toda «pecadora» (y en este concepto entraba toda aquella mujer que se atreviese a guiar su destino de modo no convencional) tendría que pagar por sus pecados en el cine *post-code*. O bien moría, o se quedaba sola, se suicidaba..., nunca podía salir triunfante en su osadía [...]. Al cine posterior al Código le costaría mucho mostrar incluso la más elemental compasión hacia las mujeres descarriadas (Balmori Serrano, 2015: 90 y 94).

Se trata, por tanto, del padecimiento de los mismos castigos –soledad o muerte por enfermedad o suicidio– que sufren las heroínas de las narraciones de *Blanco y Negro*, como hemos demostrado en el apartado sobre la temática de estas novelizaciones. En las escasas ocasiones en que en ellas no se juzga o castiga a la mujer que no sigue los caminos marcados por la represiva moral burguesa, sus actos son apreciados como una excentricidad ficcional, alejada de la vida real española. Muy similar fue, en este sentido, la recepción de este cine en España, en cuyas salas quizá los mismos lectores de las novelas cinematográficas del semanario vieron aquellas películas en los años de la Segunda República. A ello, añade Balmori Serrano:

Pero las españolas de la época no solo pudieron ser testigos de las andanzas sexuales de estas «artistas americanas». Había otro tipo de mujer llegada de Hollywood que suponía una avanzadilla no tanto sexual sino social e incluso moral. La adaptación de la famosa novela de Sinclair Lewis *Ann Vickers*, sobre una mujer que renueva el sistema penitenciario americano, llegó a España titulada como *Ana Vickers* (1934), y en ella Irene Dunne encarnaba a una chica que rechazaba el matrimonio, pese a estar embarazada, para poder llevar a cabo libremente su labor social. Este es un aspecto muy importante. No solamente vivían en pecado o se

quedaban embarazadas fuera del matrimonio las «ligeritas de cascos». En estas películas había también «buenas chicas» que pasaban por esto. ¡Ojo!, y no se las condenaba. Mujeres felizmente casadas y de buena posición también tomaban las riendas de sus vidas, aunque fuesen directas a la perdición como la Ann Dvorak de *Tres vidas de mujer* (*Three on a Match*, 1932), que descubre que su estupendo y atractivo marido le aburre y que lo que realmente la excita sexualmente son los canallas. Al final lo único que la redime es un hijo al que se lleva con ella a una loca vida de sexo y drogas.

Pero todas estas «excentricidades» eran vistas precisamente como eso por la mayoría de los espectadores españoles. Aquí había otro tipo de heroína «atrevida» que gustaba más. ¿Por qué? Muy sencillo. Por un tema de «justificación». El público disfrutaba de lo lindo con las mujeres que purgaban sus penas (¡qué español esto!) (2015: 102-103).

Como es lógico, el desarrollo cinematográfico de argumentos como estos desplegó distintos grados de calidad, en función de los guionistas y cineastas que se hicieran cargo de la realización de las películas. Algunas de las grandes películas de este período –y de años anteriores–, así como numerosas producciones de serie B, serán noveladas por los redactores de *Blanco y Negro*, pero con un resultado novelesco similar.

4.8. Directores, países, productoras y años de producción

Como indicábamos al término del apartado anterior, las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* se basan en películas que manifiestan distintos grados de calidad debido al concurso de directores de diversa talla. De este modo, se alinean algunos que con el paso de los años han caído en el olvido con grandes cineastas, cuyos filmes todavía hacen gala de un inestimable valor. Entre estos, contamos con Enrico Guazzoni⁴⁹⁶, Robert G. Vignola, Cecile B. De Mille, Victor Sjöström, Abel Gance, José Buchs, Albert Capellani, Frank Tuttle, Clarence Badger, Frank Borzage, Viktor Tourjansky, Dorothy Arzner⁴⁹⁷, Clarence Brown, Josef von Sternberg o Frank Capra, por citar solo los más conocidos⁴⁹⁸. Muchos de ellos fueron además prolíficos actores como John B. O'Brien, Walter Edwards, William Worthington, Alfredo de Antoni, Gustavo Serena, Febo Mari, Camillo

⁴⁹⁶ Se trata de uno de los directores más relevantes del cine mudo italiano. A él debemos la primera versión cinematográfica de la obra de Henryk Sienkiewicz, *Quo Vadis?*, realizada en 1912.

⁴⁹⁷ Su relación con el cine empezó con su trabajo como mecanógrafa en Famous Players-Lasky. Rápidamente ascendió a *script* y a montadora –es responsable del montaje de algunas escenas de la famosa *Blood and Sand* (1922), de Fred Niblo, y del *western* de James Cruze, *The Covered Wagon* (1923)– y pronto se convirtió en la cineasta femenina más destacada de los años veinte y treinta. La otra mujer directora de nuestro corpus es Alla Nazimova, quien codirigió, escribió y produjo algunos de los filmes en los que actuó.

⁴⁹⁸ Otros, sin embargo, se singularizan por su participación en películas de serie B, como William Neill.

de Riso, Charles Giblyn o James Cruze y otros, además, intervinieron en algunas de las cintas más célebres de la historia del cine, como E. Mason Hopper, quien obtuvo un pequeño papel en *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder; Edward José, que encarnó al padre de la heroína de uno de los seriales más populares de los inicios del cine, *The Perils of Pauline* (1914), de Louis J. Gasnier y Donald MacKenzie y al marido de la protagonista en la famosa *A Fool There Was* (1915), de Frank Powell, conocida por haber popularizado el estereotipo de la *vamp* en el cine, o Lloyd Ingraham, quien tuvo la oportunidad de participar en cintas míticas como *Intolerance* (1916), de D.W. Griffith o *Modern Times* (1936), de Charles Chaplin.

Como se ve por esta sucinta exposición acerca de los realizadores de los filmes novelados por *Blanco y Negro*, se manifiesta un claro predominio de la cinematografía norteamericana, a la que corresponde un porcentaje del 57 por ciento (69 películas). Le sigue la española con un 14 por ciento (17 películas), lo que evidencia la gran distancia entre el primer y el segundo lugar en cuanto a la representación de las distintas producciones nacionales en las novelizaciones de esta publicación. En tercer lugar, se ubica la italiana con un 12 por ciento (15 películas), después la francesa con un 6 por ciento (8 películas), seguida de la alemana con un 5 por ciento (7 películas). Tras ellas, con tan solo un filme, se sitúan Suecia, Reino Unido y tres coproducciones entre Francia y Checoslovaquia, Reino Unido y Estados Unidos y Francia y Alemania, respectivamente⁴⁹⁹.

Por su parte, las productoras que proveyeron a *Blanco y Negro* de los materiales argumentales y fotográficos para la elaboración de las novelizaciones se corresponden con aquellas que controlaron la producción cinematográfica durante el primer tercio del siglo XX. Por una parte, las italianas Caesar Film, Cines, Ambrosio Film y Palatino Film y la francesa Pathè Frères, que pasarán el testigo a la potente industria norteamericana a partir de la Primera Guerra Mundial. Esta aparece aquí representada por muchas de sus grandes compañías –algunas fusionadas entre sí– como Jesse L. Lasky, Famous Players, Paramount, Fox Film Corporation, Metro Pictures Corporation o Columbia Pictures Corporation⁵⁰⁰. Al margen de estas cinematografías dominantes destacan la importante productora alemana UFA y la sueca Svenska.

⁴⁹⁹ A pesar de los esfuerzos, no hemos podido identificar 11 de las películas adaptadas, es decir, un 8 por ciento de la totalidad del corpus.

⁵⁰⁰ La bibliografía existente acerca de las *majors* del sistema de estudios hollywoodiense tiene ya proporciones inconmensurables. Puede verse una buena aproximación al tema en Gomery (1986).

La producción fílmica atendida en las correspondientes novelizaciones abarca desde 1915 hasta 1936, cuyo reparto por años es el que sigue: 1918 (25 películas, 20 por ciento); 1932 (17 películas, 14 por ciento); 1933 (12 películas, 10 por ciento); 1917 (11 películas, 9 por ciento); 1934 (9 películas, 7,5 por ciento), 1919 (8 películas, 6 por ciento); 1916 (7 películas, 6 por ciento); 1920 y 1931 (5 películas, 4 por ciento); 1935 (4 películas, 3 por ciento); 1924 y 1926 (3 películas, 2,5 por ciento); 1928 y 1930 (2 películas, 1,5 por ciento) y, por último, 1915, 1921, 1922, 1925, 1927, 1929 y 1936 (1 película, 0,8 por ciento). Esto significa que contamos con una cantidad similar de cintas mudas (en torno a un 55 por ciento) y de sonoras (alrededor del 44 por ciento).

Teniendo esto en cuenta, podríamos aventurar que el uso que los lectores podrían haber hecho de las novelizaciones de *Blanco y Negro* no sería idéntico para el caso de aquellas que narraran el argumento de una cinta muda que de una sonora pues, en este segundo caso, los relatos ya no servirían como complementos explicativos de los filmes de referencia. Esta idea queda reforzada por el hecho de que buena parte de las publicadas en los años treinta se hallan más cerca de las simples sinopsis argumentales o, incluso, de la reseña fílmica⁵⁰¹, que del auténtico relato literario.

4.9. Adaptaciones cinematográficas y guiones originales: escritores y guionistas

La mitad de las películas que sirven de inspiración para la redacción de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* suponen, a su vez, la adaptación fílmica de una obra artística previa: el 61 por ciento de los casos está representado por las versiones fílmicas de novelas; el 30 por ciento de obras teatrales, de las cuales, un 22 por ciento es teatro musical (zarzuelas, óperas, musicales); el 6 por ciento de relatos breves o cuentos y, finalmente, un poema, *Terje Vigen* (1862), de Ibsen. Junto a la versión que el cineasta Victor Sjöström llevó a cabo en 1917, bajo el mismo título, de la pieza poética del gran escritor noruego contamos también, en el seno de este conjunto fílmico, con versiones de obras de otros autores que han pasado a los anales de la literatura universal. Sirvan de ejemplo las cintas *Le Naulahka* (1918), de George Fitzmaurice; *A Farewell to Arms* (1932), de Frank Borzage o *Volga en flammes* (1934), de Viktor Tourjansky, que supo-

⁵⁰¹ Es el caso de la ya mencionada «Suprema renuncia» (8-12-1935), cuya primera mitad está constituida por un comentario acerca de su protagonista, Claude Rains. Además, en la segunda parte, ocupada por la novelización en sí misma, en ningún momento se utiliza el nombre de su personaje, como sí se hace con el resto, sino que se emplea siempre el nombre del actor. Se acercan, por tanto, las fronteras entre la realidad y la ficción y, consecuentemente, entre el reportaje y el argumento novelado.

nen la adaptación a la pantalla de las respectivas novelas *The Naulahka* (1891-1892), de Kipling⁵⁰²; *Farewell to Arms* (1929), de Hemingway, *La hija del capitán*⁵⁰³ (1836), de Pushkin y *An American Tragedy* (1925)⁵⁰⁴, de Theodore Dreiser, escritor del naturalismo estadounidense, controvertido por los temas que aborda en sus obras.

Pero, sin duda, prevalecen aquí los textos de escritores populares, muy difundidos en el momento de aparición de su producción literaria, como es el caso del Cardenal Wiseman, cuya obra más conocida, *Fabiola* (1854), fue traducida a diversos idiomas y ampliamente leída en su momento; Maurice Leblanc y su famosa serie sobre el ladrón Arsène Lupin; Louis Joseph Vance, conocido por la serie de novelas *El lobo solitario*, adaptadas en diversas ocasiones al cine, a la radio y a la televisión; George Barr McCutcheon y su ciclo novelesco ambientado en la ficticia nación de Graustark o Damon Runyon y sus conocidos relatos sobre el ambiente teatral de Broadway. Célebres fueron también los melodramas del británico Wilson Barrett y las obras de tema sentimental de su compatriota William John Locke.

El corpus filmico que manejamos en este trabajo pone de manifiesto la tendencia de las distintas cinematografías nacionales a versionar obras literarias de su propio país, razón por la cual, también dominan en número los autores de nacionalidad estadounidense, cuyas obras son adaptadas por los filmes que, a su vez, servirán de base para los relatos de *Blanco y Negro*. Junto a los ya mencionados contamos con otros que, además de por su dedicación a la literatura, sobresalen por su labor en otros campos, como el historiador Frederick Lewis Allen, el pintor Frederic Arnold Kummer, el libretista Otto Harbach, el también actor de vodevil Wilson Collison⁵⁰⁵, Abem Finkel –uno de los guionistas de *Jezebel* (1938), de William Wyler–, o el célebre empresario y productor teatral David Belasco, quien impulsó las carreras dramáticas de Mary Pickford y Barbara Stanwyck y cambió sus nombres de pila por los pseudónimos que las hicieron famosas.

De entre los autores españoles, cabe mencionar los dramaturgos Benavente, Echegaray y Arniches, mientras que la literatura francesa está aquí representada por afamados

⁵⁰² En colaboración con Wolcott Balestier.

⁵⁰³ Preferimos citar, en esta ocasión, por el título español.

⁵⁰⁴ De la novela existen dos versiones cinematográficas. La primera –adaptación novelizada en *Blanco y Negro* («Una tragedia humana», 15-1-1933)–, fue realizada en 1931 por Josef von Sternberg bajo homónimo título. La segunda, de George Stevens, es la famosa película interpretada por Montgomery Clift y Elizabeth Taylor, *A Place in the Sun* (1951).

⁵⁰⁵ La película *Red Dust* (1932), de Victor Fleming, y su remake de 1953, *Mogambo*, están basadas en la obra teatral de Collison, *Red Dust* (1928).

folletinistas y novelistas populares como Eugène Sue, Xavier de Montépin, Jules Mary⁵⁰⁶, Marcel Prévost, Gaston Leroux, por el dramaturgo Victorien Sardou, por el historiador André Lichtenberger, por el guionista Léopold Marchand⁵⁰⁷, y por los conocidos libretistas de óperas y operetas Henri Meilhac y Ludovic Halévy⁵⁰⁸.

También renombrados libretistas de operetas son los austríacos Julius Brammer y Alfred Grünwald, quienes junto al versátil Stefan Zweig, al escritor naturalista alemán Hermann Sudermann, al checo Ernst Lothar y a la pareja formada por el ucraniano y la rumana Samuel y Bella Spewack⁵⁰⁹ completan la representación centroeuropea.

No es esta última la única escritora de nuestro corpus. A su nombre se suman los de Edith Wherry y Grace Zaring Stone, así como los de algunas autoras que llegaron a ser muy leídas en su momento, como Mildred Cram, autora de *best-sellers* como *Forever* (1934) o *Kingdom of Innocents* (1940) y de numerosos relatos breves que, junto a muchas de sus novelas, fueron llevados al cine; Molly Elliot Seawell, quien fue también historiadora; Ruth Sawyer, destacada autora de literatura infantil, por cuya labor en este terreno recibió el premio Laura Ingalls Wilder en 1965; Rida Johnson Young, que escribió más de treinta obras de teatro y musicales y alrededor de quinientas canciones; Bella Muni, hermana del ya mencionado Abem Finkel, con quien escribió algunos de los guiones de las películas que este dirigió⁵¹⁰, la polifacética «Cedar Paul» (pseudónimo de Gertrude Mary Davenport) quien junto a su marido, Eden Paul, tradujeron al inglés –de diversos idiomas– numerosas obras de carácter socialista, así como trabajos sobre psicoterapia y novelas históricas. Ambos fueron los traductores oficiales del escritor austriaco Stefan Zweig, al que aludimos en el párrafo precedente. «Cedar Paul» fue, además, cantante y periodista. De modo similar, la francesa Jeanne Loiseau se dedicó asimismo al periodismo, destacó en diversos géneros literarios y también se ocultó en ocasiones bajo un pseudónimo masculino, «Daniel Lesueur».

⁵⁰⁶ Muchas de sus obras fueron adaptadas al cine en las primeras décadas del XX. Además, trabajó en varias ocasiones con el cineasta francoamericano René Plaissetty, director de *Le masque de l'amour* (1918), novelizada también en *Blanco y Negro* con el título de «La sortija misteriosa» (26-1-1919).

⁵⁰⁷ Participó en los guiones de películas de directores como Abel Gance, Rouben Mamoulian, George Cukor, Ernst Lubitsch, Maurice Tourneur o Dorothy Arzner.

⁵⁰⁸ La colaboración entre ambos duró más de veinte años. Varias de sus piezas más conocidas son algunas de las obras más famosas de Jacques Offenbach: *La Belle Hélène* (1864); *La vie parisienne* (1866); *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867) y *La Périhole* (1869). Suyo es, también, el libreto de la famosa ópera de Georges Bizet, *Carmen* (1875).

⁵⁰⁹ Juntos escribieron numerosos guiones para películas de serie B.

⁵¹⁰ Fue también actriz en los escenarios de Broadway y en los años treinta trabajó como guionista en la compañía Warner Brothers.

Pero quizá la más notable sea Elinor Glyn⁵¹¹, célebre novelista británica de novelas románticas que mantuvo interesantes relaciones con diversos estudios cinematográficos hollywoodienses, que llevaron a cabo la adaptación de muchos de sus textos. Como señala Vincent L. Barnett, buena parte de sus obras despertaron el interés de los cineastas en los años diez y veinte, lo que le granjeó una ascendente popularidad que desembocaría en su trabajo como guionista para diferentes compañías, entre ellas, la Famous Players-Lasky y la Metro Goldwyn Mayer. Explica al respecto Barnett:

Gaining in popularity, Glyn was formally invited to travel to Hollywood in 1920 in order to participate in a programme of «eminent author» film adaptations that had been initiated by Jesse Lasky of Famous Players-Lasky. Some other film studios subsequently copied this type of programme as well. These author programmes were designed to improve the quality of scripts being written within the Hollywood environment by employing established literary names as screenwriters (2007: 319).

En oposición a otros autores que participaron en este tipo de programas⁵¹², como Somerset Maugham, Glyn alcanzó un éxito notable en esta empresa debido, según Anne Morey, no tanto a su capacidad escritural, sino al hecho de que supo comprender el papel que como autora le correspondía en el ámbito de los estudios de cine:

One might hypothesise, in short, that Glyn's comparatively lengthy stay in Hollywood depended not on her ability to «write for the pictures» –since her writings frequently met with mixed or downright savage reviews– but rather on the degree to which her conception of authorship matched that of her employers. What figures such as Somerset Maugham arguably did not understand to the same degree was that Hollywood needed them less to translate their own works accurately to the screen than to be officially «Eminent Authors» associated with particular projects. As Glyn's comment about the «publicity stunt» aspects of the Eminent Authors program acknowledges, and as Maugham's comment about the artistic unimportance of the film director does not, the author was to function as an immediately recognizable celebrity rather than as a writer. Glyn's success in Hollywood depended upon her ability to serve as a figure whose defining characteristics were located as much in her person as in her Works (2006: 115-116).

En el seno de la Metro Goldwyn Mayer, Glyn participó en el trasvase a la pantalla de algunas de sus obras pero, como sugiere Morey, más bien en una posición de supervisión del proceso de escritura del guión que como guionista misma (2006: 110-111). Una de sus novelas más exitosas y, a la vez, más controvertidas por los temas presentados y el enfo-

⁵¹¹ Para un mejor conocimiento de esta interesante autora, véase la biografía escrita por su nieto, Anthony Glyn, *Elinor Glyn: A Biography* (1955).

⁵¹² Para ampliar esta información, véase al respecto Morey (2006: 111-112).

que que les confiere es *Three Weeks* (1907)⁵¹³, llevada al cine en dos ocasiones: en 1914, dirigida por Perry N. Vekroff y, en 1924, con dirección de Alan Crosland y producción de Samuel Goldwyn⁵¹⁴. Además, su tarea como guionista y supervisora de las adaptaciones filmicas de sus obras literarias se complementó con su implicación en la asistencia de dirección y la selección de las estrellas (Morey, 2006: 111), algunas de cuyas carreras impulsó ella misma, como en el caso de Gloria Swanson, Clara Bow o Rodolfo Valentino.

Nos hemos detenido en la figura de Glyn, porque es buen ejemplo de la importancia de la presencia femenina en la industria cinematográfica norteamericana. En los últimos años, se ha incrementado el número de trabajos dedicados al estudio de la participación de las mujeres en la cinematografía –sobre todo, estadounidense– de las primeras décadas del XX, como explica Morey:

Over the past two decades, film scholars have been struck by the number and importance of women scriptwriters in early Hollywood. Much of the work done to date has necessarily been descriptive and biographical in nature since it has been obliged to chart unfamiliar terrain. Film historians may now be moving toward a reconceptualising of film authorship afforded by the opportunity to synthesise a variety of accounts of women script-writers. Ultimately, this synthesis may change our understanding of the relationship between scriptwriting and certain kinds of institutional power within the film industry. The model of the scriptwriter as the poor relation of the studio system, apparently derived particularly from male experience from the late 1930s into the 1950s, may need to be revisited. If there is a trend to be found in the careers of scriptwriters such as June Mathis, Jeanie MacPherson and Frances Marion, it is that screenwriting and what are normally considered completely disparate influences on production (such as control over casting) are frequently united in these women [...] one strategy for assuming and maintaining female authority in early Hollywood was to cede a certain amount of control over the construction of scripts in exchange for authority in other areas of production⁵¹⁵ (2006: 110).

⁵¹³ En su momento, los textos de Elinor Glyn fueron considerados muy atrevidos, no solo por las historias que contaban, sino por los matices eróticos que les imprimió la autora. En este sentido, véase el artículo de Annette Kuhn (2008) sobre la novela *Three Weeks*.

⁵¹⁴ También célebre es su relato «It» (1927), publicado en la revista *Cosmopolitan*, en el que se inspiró la famosa película del mismo título, protagonizada por Clara Bow y dirigida por Clarence G. Badger y Josef von Sternberg. El filme popularizó el concepto de la *It Girl*, cuya invención se atribuye habitualmente a Glyn, pero que aparece por primera vez en un texto de Kipling, «Mrs Bathurst», publicado en 1904 en la revista inglesa *Windsor Magazine* y en la americana *Metropolitan Magazine*. Para conocer más sobre la noción de *It* en relación con la obra de Glyn, véase Moody (2003).

⁵¹⁵ Para profundizar en este tema, puede acudir a los estudios de Lizzie Francke (1994), Marsha McCreadie (1994 y 1995), Cari Beauchamp (1997), Anne Morey (1998) y Thomas Slater (2002). A este respecto, es necesario destacar la base de datos colaborativa, *The Women Film Pioneers Project*, de la Columbia University, ambicioso proyecto iniciado en 1993 por la profesora Jane Gaines y en el que participan numerosos especialistas de diversos países para conocer en profundidad la participación de las mujeres en la industria cinematográfica del período silente y de los primeros años del cine sonoro. En su web se pueden encontrar las biografías y filmografías de numerosas directoras, guionistas, productoras, etc., así como recursos bibliográficos sobre su producción y un amplio material fotográfico y documental. A todo ello se puede acceder en la dirección <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/>, donde se puede encontrar información sobre las autoras que mencionamos en este apartado.

Algunas de las guionistas a las que se refiere Morey forman parte del corpus fílmico que tratamos en este trabajo, como Jeanie MacPherson o June Mathis, que se convirtió en una de las mujeres más poderosas de Hollywood⁵¹⁶. Muchas de ellas destacan por su prolijidad, como Eve Unsell, que escribió casi cien películas o Margaret Turnbull, que cuenta con más de cincuenta, al igual que Gladys Lehman, y por su condición de dramaturgas o novelistas como Lenore Coffee, Maurine Dallas Watkins, Florence Ryerson⁵¹⁷, Marion Fairfax, Beatrice De Mille⁵¹⁸ o de cineastas como Julia Crawford Ivers.

Claramente, el número de guionistas masculinos de este conjunto de películas es muy superior al de las mujeres, pero muy similar en cuanto al hecho de que buena parte de ellos ejercieron otras actividades como el periodismo, la literatura⁵¹⁹, la dirección teatral y fílmica o la interpretación. Del primer grupo podemos citar a Pio Vanzi y Jules Furthman⁵²⁰, quien antes de ser guionista trabajó para diferentes publicaciones periódicas y, del segundo, a los dramaturgos Charles W. Goddard, Jo Swerling, Elmer Harris, Leo Birinski (también director), Emil Burri (colaborador frecuente de Bertolt Brecht), los poetas Joseph Moncure March y Fausto Salvatori (también libretista) o el autor de novelas populares de ciencia ficción, Philip Wylie. Del tercer grupo, destacan las figuras de William C. De Mille, Frank Tuttle, Charles Maigne, Anduve Hugon⁵²¹, Robert Reinert⁵²², Reinhold Schünzel, Gustaf Molander⁵²³ y los celeberrimos Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz. Por último, son representativos del cuarto grupo los también actores Ignazi Lupi, que participó en *Ca-*

⁵¹⁶ Afirma Ellenberger que llegó a ser la ejecutiva mejor pagada de Hollywood, cuando trabajaba en la Metro Pictures (<http://www.altfg.com/film/june-mathis/>). Escribió algunas películas legendarias como *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921), de Rex Ingram; *Camille* (1921), de Ray C. Smallwood, producida y protagonizada por Alla Nazimova; *Blood and Sand* (1922), de Fred Niblo, y fue responsable de la versión fílmica de *Ben-Hur*, llevada al cine en 1925 por este mismo director.

⁵¹⁷ Participó en la escritura del guión de *The Wizard of Oz* (1939), de Victor Fleming.

⁵¹⁸ Además de guionista y dramaturga, fue actriz y empresaria teatral. Es la madre de los directores William C. De Mille y Cecil B. De Mille. Con ambos trabajaron un buen número de las guionistas que mencionamos, con el primero, Marion Fairfax o Clara Beranger, con quien se casó y, con el segundo, Jeanie MacPherson, quien a instancias del famoso cineasta dejó su carrera interpretativa para dedicarse de manera exclusiva a la redacción de guiones cinematográficos.

⁵¹⁹ O, incluso, la traducción, como Giuseppe Paolo Pacchierotti, que tradujo al italiano buena parte de las obras de los hermanos Quintero.

⁵²⁰ Participó en guiones de películas muy recordadas como *Shanghai Express* (1932), de Sternberg y los filmes de Howard Hawks, *Only Angels Have Wings* (1939), *To Have and Have Not* (1944), que supuso el debut de Lauren Bacall o *The Big Sleep* (1946), adaptación de la novela homónima de Raymond Chandler, de 1939, del ciclo protagonizado por el detective Philip Marlowe.

⁵²¹ Ha pasado a la historia del cine por ser el director de la primera película sonora francesa, *Les Trois Masques* (1929).

⁵²² Fue uno de los primeros representantes del expresionismo cinematográfico alemán.

⁵²³ Escribió numerosos guiones para cineastas como Victor Sjöström y Mauritz Stiller, quien es recordado sobre todo por haber sido el mentor e impulsor de Greta Garbo.

biria (1914), de Giovanni Pastrone y Raymond Cannon, que actuó en el segundo serial de la historia del cine americano, *The Adventures of Kathlyn* (1913), de Francis J. Grandon.

En contraposición con algunos de los guionistas mencionados, sobresalen varios por su gran productividad –algunos llegaron a escribir más de cien películas– como Grover Jones, Waldemar Young, George Marion Jr., Edwin Justus Mayer, Richard Schayer o Lambert Hillyer, especializado en *westerns* y en películas de serie B.

Otros, sin embargo, se distinguen por haber participado en la escritura del guión de algunas de las películas más renombradas de la cinematografía estadounidense, como Benjamin Glazer (*Flesh and the Devil* (1926), de Clarence Brown); Harvey Thew (*The Public Enemy* (1931), de William A. Wellman); Seton I. Miller (*Scarface* (1932), de Howard Hawks y Richard Rosson); James Ashmore Creelman (*King Kong* (1933), de Merian Caldwell Cooper y Ernest B. Schoedsack); Robert Riskin (*It Happened One Night* (1934), de Frank Capra); Samuel Hoffenstein (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931), de Rouben Mamoulian o *Laura* (1944), de Otto Preminger); Nunnally Johnson (*The Grapes of Warth* (1940), de John Ford o *The Woman in the Window* (1944), de Fritz Lang); Sidney Buchman (*Cleopatra* (1963), de Joseph L. Mankiewicz) y Herman J. Mankiewicz (*The Wizard of Oz* (1939), de Victor Fleming o *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles)⁵²⁴.

Como se puede comprobar, resulta evidente la versatilidad de estos hombres y mujeres de cine, dada su implicación en la escritura de guiones, interpretación, dirección y producción de películas e, incluso, en la creación de obras literarias que más tarde serían traspasadas al séptimo arte o en la creación de los argumentos originales, que después escribirían otros, en consonancia con la tendencia general del Hollywood de la época pues, como explica Morey: «The story idea was to some extent separate from the creation of the continuity, which was likewise distinct from the function of producing intertitles for the picture» (2006: 111)⁵²⁵.

Por lo expuesto, se puede concluir que el corpus fílmico que aquí manejamos se caracteriza por una gran variedad en cuanto a sus autores: guionistas, directores, y autores de las obras literarias que sirven de inspiración para buena parte de los filmes novelados

⁵²⁴ Varios de ellos, además, ejercieron como productores, entre otros, Sidney Buchman, Robert Reiner, Reinhold Schünzel o Herman J. Mankiewicz, que produjo muchos de los *films* de los hermanos Marx.

⁵²⁵ A este respecto, podemos observar en la tabla sobre los guionistas (Tabla 3), incluida al final de este trabajo, cómo en ocasiones la idea original y la redacción del guión pertenecen a un mismo autor mientras que, en otras, se trata de personas distintas.

en *Blanco y Negro*, dadas las diferentes nacionalidades, estilos y calidades que aparecen representados por estos hombres y mujeres. Muchos de ellos son hoy desconocidos, pero otros todavía perduran en el más alto escalafón del *star system* cinematográfico.

4.10. Los intérpretes: presencia del *star system* en las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*

De todos es sabido que el cine, ya desde sus inicios, se ha apropiado de las fábulas y técnicas narrativas de la literatura, así como de los arquetipos que esta ha difundido desde antiguo. De este modo, el esquema clásico que enfrenta al héroe con el villano –frecuente en las dinámicas del triángulo amoroso– adquirió un nuevo impulso en las telas blancas, dando lugar a una difusión todavía más amplia y poderosa de diversos tópicos inmemoriales. Apunta Gubern en relación a ello:

La razón de esta constancia hay que buscarla en las capas más profundas del subconsciente humano. Este esquema plantea, en toda su elementalidad, el combate entre las fuerzas puras del Bien y del Mal. Es el viejo duelo de Ormuz y Ahrimán, de Caín y Abel, de Osiris y Set o de Balder y Loki en la mitología escandinava. Como dos polos en los que se subliman y condensan las apetencias más irracionales y secretas del hombre, las imágenes hechas celuloide del «héroe» y del «villano» fusionan y confunden los valores éticos y estéticos, como ocurre en las más viejas mitologías de la Tierra (2005 [1989]: 93).

La transposición de este universo simbólico de atávica ascendencia a las primeras producciones cinematográficas no se hizo esperar. Así lo explica Gubern:

Los primeros mercaderes del cine habían descubierto, en temprana hora, que el tropismo de las masas era particularmente sensible al estímulo del sexo. El descubrimiento no era, ciertamente, muy original. Existe toda una tradición artística que ha conjugado con éxito, de mil modos y maneras, el verbo amar. En la literatura popular americana –en las novelas cortas (*Short Stories*) de los magazines del estilo *Saturday Evening Post*– existía una constante temática, de bien probada eficacia, de la que no tardaron en apropiarse las *Escenas de la vida real* de la Vitagraph. Era la fórmula conocida con el nombre de *boy meets girl* («chico encuentra a chica»), de la que ni siquiera Griffith fue capaz de sustraerse. El esquema era, y es todavía, de una sencillez y de una eficacia aplastantes: «El chico conoce a la chica; el chico pierde a la chica; el chico recupera a la chica». El final es, naturalmente, un final con boda, es decir, un reconfortante «final feliz» (*happy end*) (92-93).

Este tipo de personajes están contruidos desde perspectivas simplistas, de modo que resultan indiferenciables en las diferentes películas: el héroe aparece revestido de todas las virtudes, incluida la belleza física, mientras que el villano mostrará, en este sentido, la cara opuesta de la caracterización prototípica de los personajes de raigambre popular. Por su parte, el personaje femenino cumple la función

de servir de premio que el guionista entregaba al «chico», al final de la película, para recompensar su valerosa actuación. La mujer aparece «cosificada» en un cine que, no lo olvidemos, está hecho por y para los hombres. Es un cine que hereda e incorpora las más viejas y estables fórmulas de la literatura y de la mitología, que de Oriente saltaron a la Europa cristiana, para acabar asentándose en Hollywood: del mito de Teseo y el Minotauro derivaron las leyendas del ciclo de san Jorge, en las que el caballero mataba al dragón y rescataba a la virgen que tenía raptada, tomándola como esposa. Unos siglos más tarde reaparecerán en versión actualizada e impresas sobre el celuloide fabricado por la Kodak (Gubern, 2005 [1989]: 94).

Estamos, por tanto, ante el primer estereotipo femenino de la mitología hollywoodiense, el de la «ingenua», encarnado por celebridades como Mary Pickford —la primigenia «novia de América»—, las hermanas Lillian y Dorothy Gish, Edna Purviance o Alice Terry, que llevaron exitosamente a la pantalla el ideal femenino de directores como Griffith. Así lo explica David Felipe Arranz:

Pero pocos se han preguntado por qué Mary Pickford, Blanche Sweet, Mae Marsh, Marian Leonard o las hermanas Gish están cortadas por el mismo patrón. ¿Acaso fue Griffith quien «impuso» al público un tipo de heroína romántica, ajena a la erotizante sensualidad de féminas posteriores, que provenía de la literatura europea? Probablemente la respuesta sea afirmativa, puesto que a día de hoy conocemos la predilección de Griffith desde su juventud sureña por la poesía romántica de Robert Browning y Alfred Tennyson, cuya obra ya había adaptado en *Pippa Passes* (1909) y *Enoch Arden* (1911) respectivamente. No en vano Griffith fue educado por su padre, un nostálgico oficial sudista arruinado tras la guerra de Secesión. De modo que el arquetipo femenino que lanzó a su público no era carnal, sino espiritual, fruto de su formación como lector de poesía inglesa del siglo XIX, un marco mental que «implantó» hábilmente entre los espectadores [...]. También se aprecia en la construcción de las protagonistas femeninas de las películas de Griffith la influencia de Henry James —sobre todo en las protagonizadas por Lillian Gish—, cuyos cuentos leía con asiduidad, o de Charles Dickens y sus huérfanos, desamparados, enfermos, titiriteros circenses, delincuentes por necesidad y jóvenes madres desahuciadas o «madres prematuramente envejecidas por el infortunio, cuyo destino invariable es contemplar entre lágrimas la fotografía del hijo ausente y unas hijas virginales» (2015: 61).

Este conjunto de historias encontrarán su oposición en aquellas centradas en la figura de la «mujer fatal», como consecuencia de la evolución de este planteamiento simbólico-narrativo de la literatura y de las mitologías tradicionales:

Estos esquemas fundamentales se han ido enriqueciendo y tornándose más complejos a lo largo de la historia del cine, de acuerdo con las exigencias de la evolución histórica y social. La primera mutación importante tuvo, naturalmente, un vector sexual. Fue la insuficiencia del personaje de la «ingenua» y el éxito alcanzado por las «mujeres fatales» del cine nórdico lo que determinó la importación a Hollywood de un nuevo arquetipo femenino caracterizado, a diferencia de la «ingenua», por su inmensa actividad erótica (Gubern, 2005 [1989]: 95).

El estereotipo de la *femme fatale* acoge figuras distintas que, sin embargo, se aúnan y confunden en aquella primera cinematografía americana, como la «vampiresa»⁵²⁶ de origen nórdico y la prostituta de la mitología mediterránea (Morin, 1961 [1957]), centradas en la voracidad sexual y en la perdición del hombre. Representativas de esta tendencia serán Theda Bara, quien popularizó la caracterización fílmica de la *vamp*, Nita Naldi, Barbara La Marr, Greta Nissen, Mae West, Evelyn Brent, Margaret Livingstone, Betty Blythe, Lya de Putti, Carmel Myers, Alma Rubens, Pola Negri, Olga Baclanova y, por supuesto, Marlene Dietrich, Louise Brooks y Greta Garbo⁵²⁷, quienes dieron vida a este estereotipo en numerosas ocasiones y del que, respectivamente, las magníficas películas *Der Blaue Engel* (1930), de Sternberg; *Die Büchse der Pandora* (1929), de Pabst y de *Flesh and the Devil* (1926), de Clarence Brown, son ejemplos sobresalientes.

Sin embargo y, aunque el prototipo de la *femme fatale* mantuvo su vigencia en el cine a lo largo de las primeras décadas, este dio paso a otra fundamental representación femenina, la de la «mujer nueva». Afirma Arranz sobre ello:

En 1919 la moda de las mujeres fatales dio paso a las *flappers* –Joan Crawford, Clara Bow, Norma Shearer y Norma Talmadge– y Bara ya no tuvo cabida en la gran pantalla. El estilo de vida de la *flapper* o mujer moderna, que se divertía en los clubes de *jazz*, llevaba el pelo corto y sombrero *cloche*, fumaba desafortunadamente y apuraba cócteles hasta la borrachera elegante (2015: 58).

Este nuevo prototipo nace al calor de las nuevas estructuras políticas y sociales que surgen tras la Primera Guerra Mundial y se desarrolla con esplendor en el período de en-

⁵²⁶ Como es sabido, los orígenes artísticos del mito se encuentran en la novela *Drácula* (1897), de Stoker, en el cuadro de Philip Burne-Jones, *The Vampire* (1897) y en el poema de idéntico título inspirado en él, de Kipling, que contribuyó a la difusión definitiva de este arquetipo femenino y que sirvió de base para los primeros *films* que recogieron esta figura, *The vampire* (1913) y *The Destroyer* (1915), ambas de Robert G. Vignola, -cuyas peligrosas protagonistas fueron interpretadas por Alice Hollister- y *A Fool There Was* (1915), de Frank Powell, con la interpretación de Theda Bara, que llevaría el mito a su cota más alta de celebridad.

⁵²⁷ La estrella sueca es, quizá, una de las figuras más complejas y fascinantes de la historia del cine. Considerada por muchos como una de las grandes «mujeres fatales» del séptimo arte, podría decirse que fue capaz de trascender el propio mito y convertirse en la encarnación más vívida de otra imagen de gran sustancia simbólica, que Morin describe del siguiente modo: «Between the virgin and the *femme fatale* blossoms *la divine*, as mysterious and as sovereign as the *femme fatale*, as profoundly pure and as destined to suffer as the young virgin. *La divine* suffers and causes suffering. Garbo incarnates “the beauty of suffering”, says Balázs (1952: 288). “It is the suffering of solitude... Her pensive gaze comes from far away” (288). She is elsewhere, lost in her dream, inaccessible. This is the source of her divine mystery. The schizophrenic *ido* is opposed to the ever present woman, companion or sister, who does not inspire adoration, i.e., love. She transcends the *femme fatale* by her purity of soul» (1961 [1957]). Todo ello muestra la complejidad del período que aquí nos interesa, manifestada a través de las diferentes representaciones simbólicas de la mujer difundidas por el cine de la época.

triguerras, que podemos fijar entre 1918 y 1936, en que se producen numerosos cambios de relevancia fundamental que determinarán decisivamente el futuro de los grupos sociales menos favorecidos y, sobre todo, de las mujeres. Señala Lily Litvak que

en esas décadas arrecia la lucha por el voto femenino y se empieza a juzgar a la mujer desde otro punto de vista. Se asiste entonces al nacimiento de un nuevo tipo femenino que obsesionó a la imaginación popular: una figura que llegó a ser centro de un polifónico debate llevado a cabo simultáneamente en varios círculos. Orquestada en novelas populares, en caricaturas y dibujos, esta controversia sobrepasó en alcance e intensidad a todas las discusiones anteriores sobre la mujer y su sexualidad.

En América e Inglaterra la llamaban *flapper*, en Italia *la maschietta*, en Francia *la garçonne*. Cualquiera de estos nombres denotaba a la joven mujer que hizo su aparición desde el final de la gran guerra: una chica delgada y ágil, sin curvas, de cabello corto, con cigarrillo y carnet de conducir. Los curiosos epítetos que la definían conjuraban una imagen compuesta de nociones diversas y contradictorias: asexualada pero libidinosa, infantil pero precoz, independiente pero democrática, económica y socialmente superflua; un emblema de los tiempos modernos y, a la vez, una reencarnación de Eva (1993: 31)⁵²⁸.

La importancia de este tipo concreto de mujer se debe no solamente al reflejo que supone del avance en la conquista por los derechos femeninos y de su progresiva y ascendente participación en la vida pública, sino a su asociación con determinados acontecimientos de orden social y político que amenazaban el orden establecido:

La figura de la joven moderna era plurivalente, y tan elástica que cubría una multiplicidad de imágenes diversas: asexualidad e hipersexualidad, independencia femenina y superficialidad, orden social y subversión. Fue precisamente la versatilidad de esta imagen y su poder emotivo lo que hizo de ella un potente *slogan*, asociándosela a un conjunto de problemas sociales y económicos que no tenían conexión aparente con la cuestión sexual: tensión social, miedo a la revolución, desempleo, socialismo.

Los escritos sobre esta figura emblemática tienden a ser ambivalentes. Para la mente contemporánea había algo atractivo en lo borroso de las distinciones entre los sexos patente en ese ser andrógino, y por otra parte, eso mismo parecía ser símbolo de decadencia moral y racial [...]. También se pueden ver conexiones entre la figura andrógina y la gran depresión y el logro del sufragio femenino. Muchos relacionaban este voto con la crisis de la economía postbélica, el desempleo, el declinar de las antiguas industrias y el conflicto de clases. Otros llegaban más lejos y

⁵²⁸ Añade Litvak: «El fuerte atractivo de esta figura sobre el público puede explicarse por cambios no solo estéticos, sino también sociales y económicos. Los movimientos de emancipación femenina lograron eliminar muchas restricciones físicas y morales, la creciente popularidad del deporte y la posibilidad de empleos más diversificados para mujeres contribuyeron al nuevo ideal de belleza. La buena salud mental y física se veía como producto de la actividad y la libertad de movimientos» (1993: 34).

veían el voto femenino como símbolo de inestabilidad y catalizador de inminentes catástrofes (Litvak, 1993: 40-41)⁵²⁹.

Esta figura simbólica asume un cierto grado de ambigüedad en tanto que hereda de las *vamps* y las «mujeres fatales» la carga erótica⁵³⁰ y los poderosos vínculos con la conciencia de la sexualidad femenina pero, a la vez, recoge ciertos rasgos de la «ingenua», como el candor y cierta caracterización romántica. La distinción fundamental con estas últimas redonda en su carácter más alegre, despreocupado y frívolo. De las primeras difiere, por un lado, en que disfruta de una mayor libertad vital y social e independencia, incluso, económica, pues estas mujeres a menudo trabajan y se sustentan ellas mismas, mientras que las *vamps* dependen de la fortuna de los hombres, a los que llevan a la ruina y, por otro, en el hecho de que son ya dueñas de su cuerpo, su erotismo y su vida sexual, al contrario que las *femmes fatales* quienes, como asegura Gubern, pertenecen todavía al «terreno de la mujer-objeto, de la mujer-hecha-para-el-placer» (2005 [1989]: 95). Como mostramos en el apartado dedicado a la temática de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*, tanto las *vamps* como las *flappers* de las películas que estas adaptan reciben un tratamiento —frecuentemente ligado al sufrimiento— muy similar en los textos e, incluso, en muchos de los propios filmes, de manera que se da en este corpus una asimilación entre ambos prototipos, quizá debido al hecho de que ambos son, utilizando la terminología de Litvak, distintas «encarnaciones de Eva» (1993: 31).

La contraparte masculina de la caracterización prototípica de la cinematografía de los primeros tiempos de materializa en tres estereotipos diferenciados que se corresponden, a su vez, con diferentes géneros filmicos, en opinión de Morin:

⁵²⁹ Como afirma Litvak, la Gran Guerra y sus consecuencias resultaron capitales para la conformación de esta nueva imagen de las mujeres, puesto que el conflicto «remodeló las actitudes populares con respecto a la mujer y redefinió su papel en la sociedad europea. Las imágenes centrales de este discurso solo pueden ser comprendidas tomando en cuenta su relación con el cataclismo bélico y las transformaciones demográficas y sociales que éste causó. Las condiciones materiales de la vida europea debían tomar en cuenta la pérdida de una generación de hombres y la existencia de un excedente de mujeres en edad reproductiva. También en esta época cambia el índice de la natalidad y el formato del núcleo familiar convencional» (1993: 41). Sobre este modelo femenino, véase también el estudio de Luengo López (2008).

⁵³⁰ «Por supuesto que el mito de la sexualidad femenina no proviene de esas décadas, ni rompe con ciertos debates de períodos anteriores. El fin de siglo ya había discutido apasionadamente esos temas, y desde 1880 habían proliferado los debates sobre enfermedades venéreas, control de natalidad y prostitución. Pero este interés había estado al margen de la aparente respetabilidad de la clase media. Contrariamente, desde los años veinte, el tópico de la sexualidad femenina se hizo central, público, y lo que es aún más importante: legítimo. Se planteaba desde los sectores más burgueses y respetables, y el centro de atención no era la viciosa, ni la prostituta, ni la mujer fatal, sino la joven mujer moderna» (Litvak, 1993: 43).

The comic hero stars in a full-length film. Around the heroes of justice, adventure, and daredevil feats –cinematic progeny of Theseus, Hercules, Lancelot– crystallize the great epic genres.

To the hero of the adventure story is added the hero of the love affair, «*l'homme fatale*», with his feminized features and fiery glance. From these two archetypes Rudolph Valentino fashions a perfect synthesis: the Arab sheik, the Roman lord, the aviator, the god who dies, is reborn and undergoes metamorphosis, Osiris, Attys, Dionysos –hero of innumerable exploits, he remains above all the «idol» of love... (1961 [1957]).

Gubern, por su parte, se centra en la polarización paradigmática de los hombres en el cine de las primeras décadas, esto es, en las figuras del *cowboy* y del *latin lover*, parangonables con las dos figuras opuestas femeninas:

Primero fue el «héroe» a secas, ágil caballista, fuerte y valeroso, y centro de gravedad de la primera mitología cinematográfica (Tom Mix, Río Jim, Buck Jones, William Farnum). Pero el *cowboy* era tan elemental como la «ingenua» y hubo que potenciar también su erotismo con fórmulas más refinadas para paladares más exigentes. Así apareció, para dar la réplica a la *vamp*, el arquetipo del «gran amorador». Quien mejor encarnaría el mito del apasionado amante latino fue, sin duda, un emigrante italiano llamado Rodolfo Guglielmi, que en 1913 desembarcó en América sin dinero y sin amigos, pero que no tardó en llegar a ser el ídolo de las mujeres con el seudónimo artístico de Rodolfo Valentino (2005 [1989]: 97).

Otros representantes de este modelo son Ricardo Cortez, Antonio Moreno, Gilbert Roland, Ramón Novarro, John Gilbert, Robert Taylor o George Chakiris, cuya personificación del

latin lover supuso el tránsito del mito infantil al mito púber, depositario de la tradición de Don Juan y de Casanova, que ha impuesto a las mujeres anglosajonas la difundida creencia en una hipertrofiada potencia sexual de las razas socialmente inferiores (como lo es la latina para los anglosajones). En este sentido, el mito del «amante latino» alberga cierta connotación masoquista, con la voluntaria sumisión y servidumbre sexual de la mujer a un ser inferior (Gubern, 2005 [1989]: 97-98).

Estas formaciones modélicas se hallan en la base de la conformación del *star system* americano, en el que tienen más valor los actores que cualquier otra figura fílmica, como los directores, los productores o los guionistas. Comenta Gubern sobre sus inicios:

Los orígenes del *star-system* americano, empero, son bastante complejos. La técnica del primer plano había permitido a la Vitagraph difundir y popularizar los rostros de sus actores. Un referéndum de 1911 para designar al intérprete más popular del país colocó a Florence Turner, estrella de la casa, como reina de los públicos. Por aquel entonces las cosas no estaban tan bien organizadas como ahora y el único índice de popularidad de un actor o actriz era la recaudación de

la taquilla. El expresivo lenguaje de la taquilla (*box-office*) advirtió a los productores de que existían intérpretes de una «rentabilidad» superior a la de otros. Así surgió la noción de *money making star* (actor fabricante de dinero) y los productores comenzaron a preocuparse seriamente de la elección y «lanzamiento» de sus estrellas (2005 [1989]: 98).

La posición privilegiada que entonces pasaron a ocupar los intérpretes les permitió demandar sueldos astronómicos, experimentar toda serie de extravagancias, en torno a las cuales los departamentos de publicidad tejían inmensas y provechosas redes de escándalos y elaboraciones promocionales —falsas o no— acerca de su vida privada, con el fin de mantener el interés y la devoción de los seguidores de todo el mundo. Se trataba, por tanto, de la fabricación de personalidades fabulosas, que disfrutaran de experiencias de gran atractivo para las distintas audiencias, lo que habría de redundar en las ganancias de las productoras, puesto que «a fin de cuentas, la estrella es un producto industrial que se elabora y se lanza al mercado de modo análogo a una marca de automóvil, un cosmético o una lavadora mecánica» (Gubern, 2005 [1989]: 99). Esto contribuyó a una transformación importante en el imaginario colectivo, en tanto que «las figuras heroicas que construyen el mundo (héroes de la producción) han sido sustituidas por otras que simplemente disfrutaban de los frutos del mundo (héroes de consumo)» (Lowenthal, 2006: 130). Pero para llegar a convertirse en ídolos de la producción y disfrute consumista, las estrellas de cine debieron ser primero consideradas como «dioses y diosas, héroes y modelos, encarnaciones de los ideales de comportamiento» (Dyer, 2001 [1979]: 39).

En *Del sentimiento trágico de la vida* escribía Unamuno:

Mil veces y en mil tonos se ha dicho cómo es el culto a los muertos antepasados lo que enceta, por lo común, las religiones primitivas, y cabe, en rigor, decir que lo que más al hombre destaca de los demás animales es lo de que guarde, de una manera o de otra, sus muertos sin entregarlos al descuido de su madre la tierra todoparidora; es un animal guardamuertos. ¿Y de qué los guarda así? ¿De qué los ampara el pobre? La pobre conciencia huye de su propia aniquilación y así que un espíritu animal, desplacentándose del mundo se ve frente a este, y como distinto de él se conoce, ha de querer otra vida que no la del mundo mismo. Y así la tierra correría riesgo de convertirse en un vasto cementerio, antes de que los muertos mismos se remueran. Cuando no se hacía para los vivos más que chozas de tierra o cabañas de paja que la intemperie ha destruido, elevábanse túmulos para los muertos, y antes se empleó la piedra para las sepulturas que no para las habitaciones. Han vencido a los siglos por su fortaleza las casas de los muertos, no las de los vivos; no las moradas de paso, sino las de queda. Este culto, no a la muerte, sino a la inmortalidad, inicia y conserva las religiones [...] (1991 [1913]: 54-55).

Como bien señaló el filósofo y escritor español hace poco más de un siglo, las religiones y las mitologías encuentran su aliento en el ansia de inmortalidad, de eternidad, de seguir viviendo, que recorren el alma de todos los seres humanos. Y el cine, de alguna manera, consigue recrear esa ilusión de eternidad, esa deseada falacia, al quedar registradas para siempre las imágenes capturadas, en especial, las de los actores, tras cuya muerte podemos seguir viéndolos reír, llorar y amar, convirtiéndose así en símbolos perpetuos de nuestros propios sentimientos, aspiraciones y experiencias.

Desde los primeros tiempos del cinematógrafo, tanto los actores como los personajes de las películas han aparecido revestidos de un aura mítica, pues en sus encarnaciones interpretativas condensan los grandes valores humanos: la fuerza, el valor, la entrega y, también, los grandes deseos: el amor, la belleza, la posición social y económica, así como el odio, la venganza, la envidia, etc. Con su presencia en la pantalla satisfacen los deseos colectivos, sobre todo, aquellos de difícil o imposible ejecución.

Sánchez-Biosca y Benet hacen hincapié en esta idea de que «las estrellas no son personas, sino imágenes que emblematizan un imaginario social» (1994: 7), en el que tienen cabida todos los matices de la contradicción de los procesos sociales de creación simbólica. Así lo entienden críticos como Allen y Gomery cuando afirman que «stars do not reflect society in some magical but straightforward way: rather, they embody in their images certain paradoxes or contradictions inherent in the larger social formation» (1985: 185). En definitiva, esto nos lleva a la consideración de los actores de cine como emblemas, es decir, individuos que representan, en muchas ocasiones, la mejor imagen de nosotros mismos, de la sociedad entera, de modo comparable al funcionamiento de los símbolos en el seno de las religiones y de las mitologías. Puntualiza Román Gubern al respecto:

La confusión entre imagen y sujeto representado estuvo en el origen de la querella teológica iconoclasta. Y la actual iconografía de los *fans* de las estrellas comparte muchos rasgos de aquella confusión, hasta el punto que puede considerársela una actualización laica de la iconolatría religiosa de antaño [...] En la base de la iconofilia divística se halla la mirada fetichizadora del espectador o espectadora (1994b: 18-19).

En otro trabajo, Gubern expone su explicación acerca de la concepción fetichista que los públicos imponen a las figuras de la pantalla, que tiene que ver con el hecho de que «desde los grandes mitos homéricos, babilonios e hindúes sabemos que todas las sociedades han creado arquetipos humanos ejemplares y fantasiosos para identificarse

con ellos o para proyectar sobre ellos sus deseos, angustias o frustraciones» (2000: 43). De modo particular y, en relación con las estrellas cinematográficas, la conexión emocional que los espectadores establecen con ellas resulta de gran potencia. A este respecto, comenta este crítico que

las razones psicológicas más profundas del arraigo del *star system* están en la *transferencia emotiva* que se opera en el espectador durante el ritual de la proyección cinematográfica. El cine es, de todas las artes, la que exige del espectador una menor colaboración intelectual y la que ofrece, en cambio, una mayor participación emotiva. La concentración del rectángulo luminoso y la oscuridad del local son circunstancias que contribuyen a explicar este proceso cuasihipnótico, durante el cual el espectador vive una vida que no es la suya [...] Una de las características más importantes del mito cinematográfico es la *transferibilidad*, es decir, la posibilidad de transferir y referir el arquetipo ideal a una persona real y concreta y en especial al soporte físico del mito [...] Y cuando el intérprete da este salto cualitativo que le convierte en mito, nace una adoración colectiva por parte de sus *fans*, que confunden actor y arquetipo, y se crea un ritual mágico-erótico, una imitación de sus formas de vestir, de hablar, de moverse, de su «estilo» en suma (2005 [1989]: 99-100).

Esa transferencia emotiva que describe Gubern para la experiencia cinematográfica puede darse a través de dos procesos psicológicos ya mencionados en otro apartado de este trabajo en relación a la lectura: la identificación, cuando el espectador se reconoce en los personajes de las películas, y la proyección, cuando ve reflejados sus propios deseos y motivaciones en la pantalla. Algunas de esas proyecciones pueden ser, incluso, vergonzosas, al tratarse de la expresión de sus anhelos más primitivos, de aquellos cuya íntima posesión ignora y de aquellos que con más ahínco esconde, incluso, a sí mismo. Sobre ello, afirma Morin:

La participación del espectador, al no poderse expresar en acto, se hace interior, sentida. La ausencia de participación práctica determina, pues, una intensa participación afectiva; se realizan verdaderas transferencias entre el alma del espectador y el espectáculo de la pantalla. Correlativamente, la pasividad del espectador, su impotencia, lo ponen en situación regresiva. El espectáculo ilustra una ley antropológica general: Nos volvemos sentimentales, sensibles, lacrimosos cuando se nos priva de nuestros medios de acción [...] En situación regresiva, infantilizada como bajo el efecto de una neurosis artificial, el espectador ve un mundo entregado a las fuerzas que se le escapan. Por eso en el espectáculo todo pasa fácilmente del grado afectivo al grado mágico. Las proyecciones-identificaciones se exageran en la pasividad-límite, el sueño (2001 [1956], pp. 89-90).

Esta influencia que ejerce el cine se expande fuera del ámbito de la oscura sala de cine afectando los comportamientos de los espectadores. Reflejo de ello es el siguiente pasaje

de la novela *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934), de Luisa Carnés, en el que una joven empleada se esfuerza por imitar a las grandes estrellas cinematográficas:

Ella se tiene por «moderna»; lo que ella llama una «chica moderna». Va sola al cine con sus amigas y amigos, e imita los ademanes y las miradas de la «estrella» de moda. Ahora le corresponde a Marlene Dietrich. Pero Laurita está demasiado gruesa para adoptar esas difíciles aptitudes felinas de la Dietrich. En cambio, el asunto de las cejas no implica grandes trastornos; es cuestión de unas buenas pinzas y un buen lápiz. Lo verdaderamente imposible es la adopción del peinado; Laurita tiene el cabello, aunque rubio, enteramente laso, y un endemoniado flequillo que no termina nunca de crecer (*apud* Ena Bordonada, 2012b: 148)⁵³¹.

El deseo del personaje de Laurita, representativo de las espectadoras del primer tercio del siglo XX encuentra su acicate en la prolífica difusión de los nuevos modelos femeninos a través de distintos canales por los que se propaga la cultura popular:

Para forjar la imagen de la mujer moderna interesa también la convergencia de los cambios en la textura de la cultura popular con la variación en las condiciones materiales y sociales que afectaron particularmente a la mujer. Después de la primera guerra mundial hubo importantes diferencias estructurales en la cultura popular. Las ediciones baratas, el cine y la civilización de masa establecida antes de 1914, desarrollaron sus más importantes mutaciones en los años veinte; el diario de distribución masiva, opuesto al periódico clasista, la novela *best seller*, término que se empezó a usar en 1920, y el film explotado masivamente. El cambio no era solo de volumen, sino que consistía también en una significativa búsqueda de otro público, que incluía cada vez más a la baja clase media (Litvak, 1993: 41-42).

Este prototipo de la «mujer moderna», junto a los demás descritos en este apartado –tanto femeninos como masculinos– llegaron con fuerza a todo tipo de públicos a través de la literatura popular, de la prensa y del cine. A su vez, la imagen cinematográfica de estos héroes y heroínas se adentró en los diversos ámbitos de la vida social de los espectadores por medio no solamente de las películas, sino también de los carteles publicitarios, de las revistas especializadas y de información general y, por supuesto, de las novelas cinematográficas, vías todas de magnífica eficacia en la contribución al mantenimiento y poder del *star system* filmico, fundamentalmente norteamericano⁵³². En este sentido, *Blanco y Negro* no será una excepción:

La Eva moderna será protagonista eminente en la ilustración gráfica de portadas de *Vogue* o de *Blanco y Negro* [...]. Estas revistas fijan en imágenes los deseos de una

⁵³¹ Agradecemos a la Dra. Ena Bordonada que nos diera a conocer esta novela.

⁵³² Para ahondar en los fundamentos y desarrollo del *star system* estadounidense, puede acudir, entre otros, a Powdermaker (1951), Walker (1970), Dyer (1986 y 2001 [1979]), McDonald (2000), DeCordova (2001), Turner (2004), Nunn y Biressi (2010), Grieveson (2011), Driessens (2013), Williams (2013), Marshall y Redmond (2016) y al número 18 (1994) de la revista *Archivos de la Filmoteca*.

sociedad de cambio, y en ellas, la representación de la mujer recogerá los miedos y transformaciones de la nueva era. Se pinta una mujer liberal y urbana (minoritaria en la España de entonces) en la que se proyectan una serie de tópicos. Si el fin de siglo evocaba en el cuerpo femenino sus deseos más reprimidos, ahora persistirá esta tendencia asociada a fines plenamente comerciales y publicitarios (Paramio Vidal, 1998: 357).

Efectivamente, en la difusión de esta imagen concreta de la mujer, el factor mercadotécnico adquiere un peso significativo. Rodríguez Martín redunda en esta idea cuando señala que

desde los primeros años del siglo se detecta en numerosas publicaciones el surgimiento de un nuevo tipo de mujer, la «Eva moderna», promocionada especialmente por publicistas y artistas. Fueron sobre todo las imágenes las que contribuyeron a crear un tipo nuevo de mujer. Una mujer que conduce, practica deportes, fuma y bebe, se maquilla y se muestra exótica y liberada. La publicidad contribuyó decisivamente a la construcción de este prototipo femenino de mujer moderna (2007: 390)⁵³³.

A lo largo del primer tercio del siglo XX, el semanario ofrecerá una mirada dual sobre la mujer, por medio de sus ilustraciones –dibujos⁵³⁴ y fotografías–, así como a través de sus anuncios publicitarios, de modo que conviven en sus páginas –y portadas– dos visiones femeninas contrapuestas. Por un lado, la mujer tradicional –muchas veces, del entorno rural– y, por otro, una mujer urbana y avanzada que suple los sueños irrealizables de las lectoras:

Las lectoras, así lo debió de entender la dirección, demandan el acceso a un mundo de opulencia y privilegios sin límites aunque la oportunidad de vivirlo sea una remota ilusión [...]. Las portadas del semanario *Blanco y Negro* han ido retratando desde su primer número ambos mundos. Y, frente a la mirada tradicional y costumbrista, ha ido contraponiendo una nueva visión de la figura femenina que, a principios del siglo XX, reclama un nuevo papel en la sociedad: más público y activo. A través de la imagen que transmitía, *Blanco y Negro* se convirtió rápidamente en un representante de este anhelo de la mujer que encontraba en sus páginas la inspiración para un nuevo modo de vida, para emularlo o, simplemente, para soñar (Corcho y Cano, 2015: 133-134)⁵³⁵.

Es esta segunda figura, mucho más inalcanzable y deseable para los públicos españoles de la época, la que se vende en las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*.

⁵³³ Sobre la consolidación y difusión de los nuevos modelos femeninos a través de la publicidad del primer tercio del siglo XX, véase también otro estudio de Rodríguez Martín (2008).

⁵³⁴ Recuérdese que *Blanco y Negro* marcó el modelo de revista moderna, no solo por sus contenidos y reducido formato, sino por introducir el color y dar protagonismo al dibujante, acogiendo a varias generaciones de artistas, siendo el mejor exponente de la ilustración española en su tiempo. Coincidiendo con el período que aquí estudiamos, colaboran Caballero, Casero, Delgado, Echea, Estalella, Isleño, Loygorri, Manchón, Ochoa, Penagos, Picó, Regidor, Ribas, Sáenz de Tejada, Sancha, Serny, Tauler, Varela de Seijas, Xaudaró y un largo etcétera (Ena Bordonada, 2014: 29).

⁵³⁵ Para observar la evolución en la moda femenina en las páginas de *Blanco y Negro*, véase el citado capítulo de Corcho y Cano. Por otro lado, para obtener una perspectiva acerca de la representación gráfica de la mujer moderna en este y otros *magazines* del período, consúltense la obra de Pérez Rojas (1997).

No podemos negar la presencia de determinados tipos de mujer más tradicionales en estos relatos, pero no es menos cierto que aquella que recibe una mayor atención y peso narrativo en los textos y, sobre todo, en las fotografías, son las distintas variantes de la «mujer peligrosa», es decir, la *femme fatale* en las novelizaciones de películas de los años diez y la *flapper* o «mujer moderna» en aquellas que parten de la filmografía de los años veinte.

Además, su reflejo textual difiere considerablemente del visual en el sentido de que, como hemos demostrado al hablar de la temática de estas narraciones, el contenido novelesco muestra las actividades y aspiraciones de estas mujeres que desean vivir al margen de las normas que la sociedad burguesa les impone o, al menos, en un mayor régimen de libertad, pero, precisamente por ello, son castigadas al final. Sin embargo, el lugar que ocupan en la disposición fotográfica que acompaña a los textos y, los modos en que aparecen representadas en los clichés, apuntan a una consideración si no necesariamente positiva, sí sobresaliente. Esto es, los responsables de la revista envían a sus lectores, y sobre todo, a sus lectoras, un mensaje contradictorio, ambiguo, reflejo de las tensiones que caracterizan el pensamiento y la vida social del primer tercio del siglo XX: por un lado, inciden en el atractivo de la mujer liberada, frívola, elegante y adinerada y, por otro, se recalcan las nefastas consecuencias que sufren estas mujeres al asumir esta nueva identidad. Por tanto, si bien los relatos contienen o frenan, -con sus terribles finales para ellas y la defensa de los papeles de madre y esposa como única vía correcta para los personajes femeninos-, los anhelos del lectorado, las imágenes avivan el resplandor de los nuevos tiempos, materializado en la representación ensalzada de este tipo de mujer, cuyo indudable protagonismo se materializa en los cuerpos de las actrices, ataviados con bellos y suntuosos atuendos que muestran, por medio de sus posturas y miradas, sus habilidades de seducción e incluso, de poder⁵³⁶. Ante esta ambivalencia, parece que la conclusión más plausible tiene que ver con el hecho de que, al fin y al cabo, las novelas cinematográficas se alinean con la tendencia habitual de *Blanco y Negro* de asumir, en realidad, una variante superficial de la modernidad en general y de la «mujer moderna» en particular.

⁵³⁶ Esta postura disociada entre un contenido de corte conservador y una imagen tendente a la modernidad se observa también, de manera general, en la propia revista *Blanco y Negro*. Por ello y, entre otras cuestiones, Eliseo Trenc se cuestiona el hecho de si la modernidad de la imagen que se refleja en el semanario no es más que una imagen superficial de modernidad (2001).

En las novelas cinematográficas, la personificación de estos conceptos y prototipos no recae solamente en los personajes, sino en los actores que los interpretan quienes, en virtud del vigor de los engranajes del *star system*, adquieren en ellas una relevancia fundamental⁵³⁷. Esta se manifiesta, en primer lugar, en el hecho de que se utilicen como acompañamiento al texto fotografías de explotación mercadotécnica y no fotogramas de las películas. Si fuera este el caso, seguramente la atención visual estaría más centrada en la acción filmica, que en la perpetuación de la imagen endiosada de las estrellas. Por el contrario, el uso de clichés de estudio o de promoción publicitaria posibilita una representación de los artistas más bella, controlada, favorecedora y relacionada en menor grado con las fábulas narradas, que con la promoción de los propios actores (Fig. 110). Se hace evidente, en este sentido, que en algunos casos se incorporan clichés con formato de estudio (Fig. 111).



Fig. 110. Francesca Bertini en *L'accidia* (1919). Fotografía incluida en la novelización «Pereza» (*Blanco y Negro*, 3-8-1919).

⁵³⁷ Sobre la relación específica entre el *star system* y la «mujer moderna», véase el trabajo de Luengo López (2007).



Fig. 111. Käthe von Nagy. Fotografía de la novelización «El vencedor»
(*Blanco y Negro*, 19-6-1932)

En las primeras novelizaciones que publica la revista, esto es, en las de 1919, destaca el protagonismo de las intérpretes femeninas, no solo por los referentes visuales, sino también por la mención a sus nombres en los subtítulos, lo que refuerza la posición en las narraciones del «sistema de estrellas», fundamentalmente femenino. Ellas encarnan las tensiones entre modernidad y tradición que definen la vida social y la cultura del período y que se refleja en la filosofía de *Blanco y Negro* y en la postura ideológico-moral de este corpus novelesco concreto. Así, se hacen presentes la mujer tradicional española (Figs. 112, 113 y 114), el estereotipo de la «ingenua» con la imagen añorada de Mary Pickford (Fig. 115), la «mujer fatal» con la diva del cine italiano, Francesca Bertini (Fig. 116), y la «mujer moderna» a través de distintas imágenes que muestran algunas de sus diversas facetas: la delgadez y el cabello corto (Fig. 117), la posibilidad de fumar en público (Fig. 118), de conducir (Fig. 119) o de tener un empleo (Fig. 120).



Fig. 112. Marguerite Dubertrand en *La perla de la tribu* (1917).
Fotografía de la novelización homónima (*Blanco y Negro*, 10-8-1919)



Fig. 113. Fotografía de la novelización «El rey de la serranía» (*Blanco y Negro*, 11-5-1919),
basada en la película del mismo título de Julio Roesset (1918)



Fig. 114. Fotografía de la novelización «La sobrina del cura» (*Blanco y Negro*, 25-4-1926), basada en la película homónima de Luis R. Alonso (1926)



Fig. 115. Mary Pickford en *The Eternal Grind* (1916). Fotografía de la novelización «Los modernos galeotes» (*Blanco y Negro*, 1-6-1919)



Fig. 116. Francesca Bertini en *Frou-Frou* (1918). Fotografía de la novelización «Fru Fru» (*Blanco y Negro*, 5-1-1919)



Fig. 117. Fotografía incluida en la novelización «Olga quiere reinar en el corazón de Arturo»
(*Blanco y Negro*, 26-8-1928).



Fig. 118. Jany Holt en *Der Grüne Domino* (1935). Fotografía de la novelización «El dominó verde»
(*Blanco y Negro*, 10-11-1935)



Fig. 119. Irene Castle en *Patria* (1917). Fotografía de la novelización «La heroína de Nueva York»
(*Blanco y Negro*, 2-3-1919)



Fig. 120. Pauline Frederick en *Her Better Self* (1917). Fotografía de la novelización «La verdad oculta» (*Blanco y Negro*, 4-5-1919)

Buena parte de las fotografías seleccionadas para ilustrar las novelizaciones se corresponden con espacios interiores, lo que limita la exposición de las actividades que los personajes de las películas llevan a cabo en la esfera pública, como la asistencia al trabajo o la práctica de deportes. De este modo, los elementos relativos al mayor grado de libertad o modernidad de las protagonistas se reducen, en la mayor parte de los casos, a su apariencia física, a los complementos de moda que lucen y a su presencia en fiestas y celebraciones quedando, por tanto, minimizadas en esa condición y caracterizadas fundamentalmente como mujeres frívolas, que disfrutaban de los placeres del ocio y del lujo.

La importancia de su aspecto externo se muestra, además, reforzada por el hecho de que, con frecuencia, aparecen retratadas de cuerpo entero, al contrario que sus contrapartes masculinas. Esta situación puede producirse, incluso, en una misma novela, de la que son buen ejemplo «El abogado defensor» (*Blanco y Negro*, 12-2-1933), narración de dos páginas, donde la primera de ellas está ocupada por la actriz Constance Cummings y, la segunda, por Edmund Lowe (Fig. 121) y «El engreído» (*Blanco y Negro*, 30-4-1933), donde se observa nuevamente esta idea, protagonizada por esta misma actriz y por Ben Lyon (Fig. 122).



Fig. 121. Constance Cummings y Edmund Lowe en *Attorney for the Defense* (1932).
 Novelización «El abogado defensor» (*Blanco y Negro*, 12-2-1933)



Fig. 122. Constance Cummings y Ben Lyon en *The Big Timer* (1932).
 Novelización «El engreído» (*Blanco y Negro*, 30-4-1933)

Por su parte, los personajes masculinos de estas novelas alternan con mayor asiduidad que los femeninos su presencia en espacios públicos y privados. En este caso, comparten las mismas actividades que las mujeres, frecuentemente, la asistencia a fiestas lujosas. Sin embargo, otras veces, podemos verles en localizaciones exteriores en fotografías que captan distintas escenas de acción. En gran medida, en estas segundas despuntan las figuras del villano (Figs. 123 y 124) y las distintas encarnaciones del héroe.



Fig. 123. Escena del secuestro de la protagonista de *Patria* (1917).
Fotografía de la novelización «La heroína de Nueva York» (*Blanco y Negro*, 2-3-1919)



Fig. 124. Escena del atraco a una diligencia en *The Narrow Trail* (1917).
Fotografía de la novelización «Mi caballo Pinto» (*Blanco y Negro*, 28-9-1919)

Unas veces, ejecuta escenas de salvación de la protagonista, como puede verse en las figuras 125 y 126, que muestran dos rescates distintos del personaje de Patria Channing, la heroína del serial que toma su nombre.

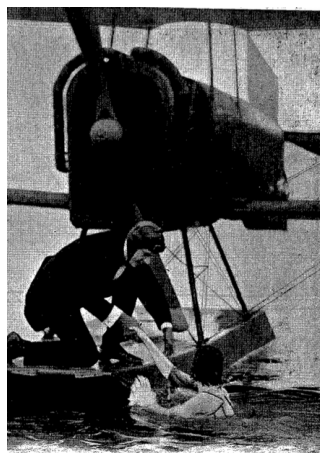


Fig. 125. Irene Castle en una escena del serial *Patria* (1917).
Fotografía de la novelización «La heroína de Nueva York» (*Blanco y Negro*, 2-3-1919)



Fig. 126. Irene Castle en una escena del serial *Patria* (1917).
Fotografía de la novelización «La heroína de Nueva York» (*Blanco y Negro*, 2-3-1919)

En otras ocasiones, se presenta bajo la forma del *cowboy* (Figs. 127 y 128), cuando se trata de películas norteamericanas o del bandido en las españolas. Ambos suelen situarse a ambos lados de la ley, a lo largo del desarrollo del argumento por lo que, unas veces, aparece con sus secuaces (Fig. 129) y, otras, con el *sheriff* (Figs. 130 y 131). La diferencia es que, mientras estos mantienen su postura al margen de la legalidad, el caballista suele revestirse de numerosas cualidades positivas que le redimen de sus actos.



Fig. 127. William S. Hart. Fotografía publicitaria de la película *The Narrow Trail* (1917).
Novelización «Mi caballo Pinto» (*Blanco y Negro*, 28-9-1919)

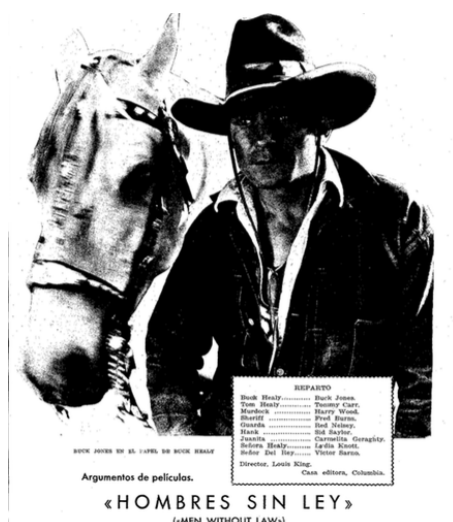


Fig. 128. Buck Jones en la película *Men Without Law* (1930).
Novelización «Hombres sin ley» (*Blanco y Negro*, 25-12-1932)



Fig. 129. William S. Hart en una escena de la película *The Toll Gate* (1920).
Novelización «La mayor hazaña del amo de Sierra Negra» (*Blanco y Negro*, 29-4-1923)



Fig. 130. Buck Jones en la película *Men Without Law* (1930).
Novelización «Hombres sin ley» (*Blanco y Negro*, 25-12-1932)



Fig. 131. William S. Hart en *The Toll Gate* (1920).

Novelización «La mayor hazaña del amo de Sierra Negra» (*Blanco y Negro*, 29-4-1923)

Este universo aventurero en el que participan los protagonistas masculinos se diversifica en otro tipo de situaciones como batallas militares o duelos (Fig. 132) o persecuciones policiacas (Fig. 133).

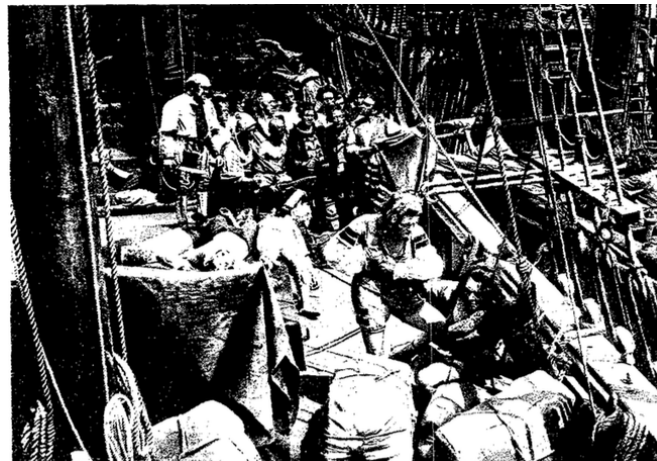


Fig. 132. Fotografía de la novelización «El amor de Lucrecia» (*Blanco y Negro*, 9-9-1928).



Fig. 133. Fotografía de la novelización «La codicia» (*Blanco y Negro*, 13-1-1929)

En ocasiones, ellos comparten las experiencias aventureras con sus coprotagonistas (Fig. 134), algunas de las cuales manifiestan idéntico valor que sus compañeros, como las heroínas de los seriales de las primeras décadas⁵³⁸ (Fig. 135), mientras que otras suelen representar al sujeto que se halla en peligro (Fig. 136), acicate del héroe para mostrar su pericia y valor (Figs. 137 y 138).



Fig. 134. Esther Ralston y Neil Hamilton en *Something Always Happens* (1928).
Novelización «Emma y Raúl consiguen vencer el obstáculo que a su dicha se oponía»
(*Blanco y Negro*, 12-8-1928)



Fig. 135. El personaje de Patria Channing dirige sus propias huestes para dar caza a sus enemigos.
Irene Castle en una escena del serial *Patria* (1917). Fotografía de la novelización
«La heroína de Nueva York» (*Blanco y Negro*, 2-3-1919)

⁵³⁸ Excelentes aproximaciones al tema del serial cinematográfico del primer tercio del XX son los estudios de Francis Lacassin (1994 [1972]) y Monica Dall'Asta (2011).



Fig. 136. Esther Ralston en *Something Always Happens* (1928).
Novelización «Emma y Raúl consiguen vencer el obstáculo que a su dicha se oponía»
(*Blanco y Negro*, 12-8-1928)



Fig. 137. Neil Hamilton y Esther Ralston en *Something Always Happens* (1928).
Novelización «Emma y Raúl consiguen vencer el obstáculo que a su dicha se oponía»
(*Blanco y Negro*, 12-8-1928)

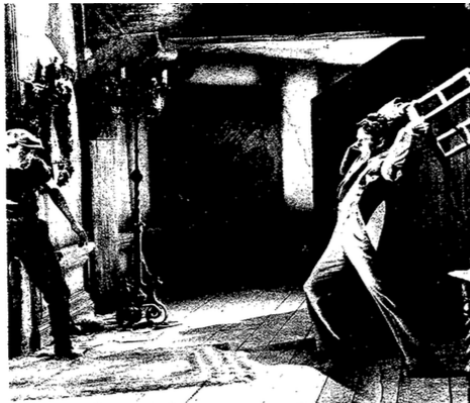


Fig. 138. Neil Hamilton en *Something Always Happens* (1928).
Novelización «Emma y Raúl consiguen vencer el obstáculo que a su dicha se oponía»
(*Blanco y Negro*, 12-8-1928)

No obstante, el prototipo masculino más representado es, sin duda, el del hombre elegante y cosmopolita, resolutivo, seguro de sí mismo y encantador, –aristócrata o profesional liberal–, que sabe desenvolverse en todo tipo de ambientes y que logra siempre sus objetivos de conquista de la heroína (Figs. 139 y 140). En relación a ello, se evidencian las conexiones –más o menos directas– con los arquetipos del gran seductor y del *latin lover* (Figs. 141 y 142) .



Fig. 139. Lane Chandler junto a Clara Bow en *Red Hair* (1928).

Fotografía de la novelización «La bella Mimí persuádele de que Renato corresponde a su amor»
(*Blanco y Negro*, 15-7-1928)



Fig. 140. Gary Cooper con Helen Hayes en *A Farewell to Arms* (1932).

Fotografía de la novelización «Adiós a las armas» (*Blanco y Negro*, 7-5-1933)

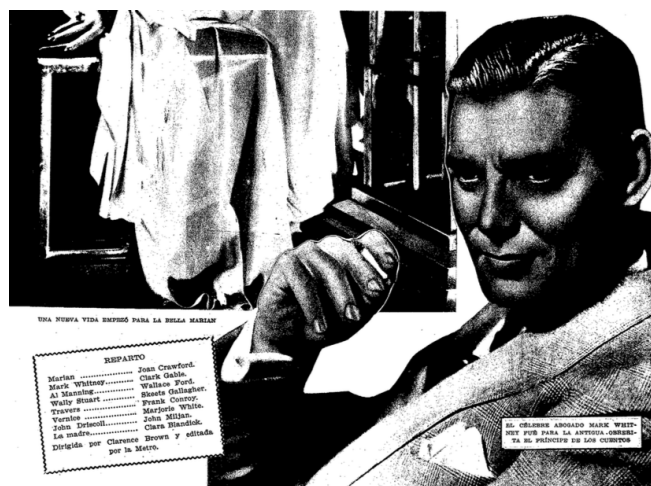


Fig. 141. Clark Gable en *Possessed* (1931). Fotografía de la novelización «Posesión» (*Blanco y Negro*, 27-11-1932)



Fig. 142. Warner Baxter en *Amateur Daddy* (1932).
Fotografía de la novelización «Padre sin serlo» (*Blanco y Negro*, 18-12-1932)

En el corpus manejado aquí contamos con una nómina muy extensa de intérpretes, algunos de los cuales no han perdido su influjo en los espectadores de hoy y siguen siendo considerados grandes estrellas del firmamento cinematográfico⁵³⁹. Su presencia visual

⁵³⁹ No podemos citar aquí todas las grandes estrellas que aparecen en las películas de referencia de las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*. Para ello, remitimos a la tabla que incorporamos al final de este capítulo (Tabla 2). Mencionaremos, sin embargo, algunos nombres que hoy son frecuentemente recordados por muchos espectadores, como Alla Nazimova, Clara Bow, Joan Crawford, Barbara Stanwyck, Marlene Dietrich, Jean Harlow, Carole Lombard, Antonio Moreno, Fredric March, Gary Cooper, Clark Gable, Cary Grant, Bing Crosby, Adolphe Menjou o Charles Laughton.

en las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* alimentó los sueños y anhelos de sus lectores. Recordemos el ya citado comentario de Mercedes Tuya, una de las *Misses* entrevistadas por Julio Romano en un reportaje publicado en *Nuevo Mundo* (15-1-1932, p. 21): «[...] Lo que más me gustan son las novelas cinematográficas. ¡La vida de las artistas de cine! Me gustaría ir de un lado para otro, vivir intensamente esa existencia de las mujeres de la pantalla [...]».

CHAPTER 5. CONCLUSIONS

At the beginning of this essay we have explained how this dissertation arose within the context of our Master's Degree and the research we started back then. From that first incursion into the examination of the movie novelizations published by *Blanco y Negro*, as well as the filmic contents included in this periodical, we have come a very long way, which has forced us to modify, in several occasions, the structural approaches of this work. At first, we intended to divide this dissertation into two main sections. We wanted to dedicate the first one to the analysis of all the information related to the world of cinema comprised within the magazine, regarding its first period, that is, from the primitive times of cinema till the Spanish Civil War, whilst we intended to dedicate the second one to the movie fictionizations.

This latest topic came across as a very suggestive one, because it addressed an uncommon kind of narrative adaptation, movies that are put into literary words. At first, we questioned the interest of this texts as an object of study, because of their lack of artistic quality; nevertheless, as our investigation advanced, letting us know better the specifics of movie novelizations, we started to realize their importance. This laid the basis for considering them the central topic of our dissertation, where we stress the originality of this particular cultural product and its significance as a social and leisure practice, as well as its effective theoretical relevance, which can enlighten and put forward a new and different analytical look into different research fields.

In this dissertation, the movie novelization phenomenon reached a high prominence very fast, compelling us to elaborate a complete contextualization and modifying, in turn, the goals and structure of our study. Putting into operation a number of different kinds of necessary methodological resources, undertaking various inquiries and consequently analysing multiple themes and diverse aspects that started to show up during the research process, made us outline a different perspective, which resulted in the work we expose throughout the previous four capital chapters.

Also, in the introduction of this paper we laid out a number of aims, which encouraged a very versatile research –given the interdisciplinary nature of our object of study–, which has led us through very heterogeneous methodological paths in order to understand this artistic practice in a wider degree, such as diverse disciplines, namely history of literature, sociology of literature, history of cinema, history of journalism, theory and history of culture –especially popular and mass culture–; the access to hemerographic corpus

from different countries, the search of films and their analytical comparison to the movie tie-ins published in *Blanco y Negro*, the examination of these specific texts, the reading of movie fictionizations from various periods, countries and typology, the consultation of numerous data bases and catalogues, and so forth.

As a result of this methodological diversity we have been able to achieve some relevant conclusions, which we will sum up in the following lines.

In the first chapter we present a panoramic trajectory from the beginning of the cinematograph era till the dawn of sound film, as well as the first film experiences in Spain and the ways in which the very first audiences faced the new medium as a leisure and artistic praxis. The end of this chapter is dedicated to the reception of cinema within the movie fan magazines and the regular press.

This introductory chapter proves the parallel development of the literary growth of movie fictionizations and the technical and aesthetical evolution of cinema, so that the protonovelization phase corresponds to the so called «cinema of attractions» and the fully developed movie stories –novelizations– run beside the «narrative cinema».

At the same time, our research provides an important contribution to a better knowledge of Spanish film press, which still needs to get much more attention from mass press historians.

This dissertation serves, as well, to stress the value of the weekly *Blanco y Negro* as a pioneer periodical within the editorial universe of the Spanish Silver Age, regarding the technical and aesthetical advances, and as a perfect representation of the cosmovision of this period, firstly with regard to its worth as a witness of the struggles between the unrelenting modernity, which little by little penetrates even more areas of that generation's public and private life and, secondly, with regard to the efforts of the resisting cultural and moral tradition, which refuses the epochal changes. In this way, this work shows the ambiguous coexistence of both ways of seeing the world through the filmic contents included within the magazine between 1896 and 1936.

In relation to this, our study is very useful in the sense that it is the first one to broach the examination of the film presence within this important periodical. Likewise, we contribute to the different approaches which in an isolated or monographic manner have shed light on the editorial path of a weekly as intellectually, artistically and socially important as *Blanco y Negro*. Chapter 2, thus, demonstrates the significance of film criticism within this fundamental weekly, as well as its capacity to reflect the impact that cinema had onto Early Twentieth-Century Spanish cultural and social life.

In addition, this dissertation has reached the aim of increasing the relevance of the study of some topics and genres which lay aside the historical and literary canon, like movie novelizations. We believe that the choice of this fiction tie-ins published in *Blanco y Negro* as a starting point for a wider comprehension of the novelization phenomenon in the Spanish Silver Age, turned out to be truly fruitful the first non-specialized periodical which includes this kind of novels. This demonstrates, once again, the important place that Torcuato Luca de Tena's weekly occupied in the field of 1900s illustrated periodicals, regarding formal and thematic innovation.

Chapters 3 and 4 constitute the true analytical, historical and theoretical skeleton of our doctoral dissertation, both from a global point of view –the filmic novelization itself– and from a more specific perspective –the movie fictionizations of *Blanco y Negro*. They also contribute to ease the deficit of studies that has affected for years this particular research field by giving it the true relevance it deserves within the academic criticism. In this sense, we adhere to those previous works that started to break the silence on this scriptural and leisure praxis, which were meaningful to many readers and spectators along several decades, but pointless to a great number of film, literature, journalism and cultural studies scholars.

The research exposed in both chapters serves to establish the ways in which early twentieth-century novelizations –and those from other periods up to the present day– are in contact with more highbrow instances of artistic and cultural works and to show with clarity the role that they play in popular and mass culture, regarding the filmic as well as the literary sphere.

Furthermore, we have achieved our goal of establishing both historical and literary filiations between this massively read product and its artistic precedents, that is, colportage literature and folletin novel, which enables this disseration to highlight, as we have said, its contribution to the theory and history of cultural studies and popular literature studies. This way, we can see the link between those literary traditions and their heirs, the commercial novelizations. Most of the critics had not noticed enough this inheriting aspect in order to complete the understanding of this kind of artistic production.

Besides laying bare the relation between this specific narrative and its remotest literary precedents, we show the connection with its closest influences, that is, thoses which come from the film melodrama. The proposal that we present here can be very efficient to highlight not only the historical, but also the theoretical importance of such a long-range genre as melodrama, which has also been often rejected by scholars for years despite the

fact that it sets out interesting analysis models for the understanding of a great portion of the history of different national filmographies and other products associated with them, among which novelization is a fundamentally representative one.

In the same way this dissertation contributes to the swelling of melodrama film studies; it is a new input for a deeper knowledge of early specialized film press, thanks to the examination of the movie fiction stories that were published within them.

We could also say that this work emphasizes the vitality of the novelization phenomenon within the literary collections and becomes a new contribution to this kind of short story publications, which should still receive a greater attention by the scholars. It is true that we already have at our disposal a significant bibliography about this particular issue, but it is also true that it still admits much more critical standpoints that would enrich the different examinations of the genre.

Additionally, we have been able to establish the trajectory of Spanish novelizations from this period within its historical context and to expose its origins, evolution, development and modes of proliferation since their beginning till the decline of this artistic and commercial practice. The importance of this part of our work lays on the basis of its capacity to show their link with their formal precedents –the film catalogues belonging to the first film companies– and the literary influences already mentioned here, an issue not very often observed by the critics.

In the course of this historical contextualization we have showed the current survival of the novelization phenomenon, about which we have pointed out a few indications with the purpose of making easier the wide and global exposition of this polyvalent cultural practice.

Besides, we have proven that this kind of narrative shows a high degree of complexity and a literary, historical, sociological and theoretical interest of much bigger proportions than those that, at first sight, were attributed to them by scholars from diverse academic circles. Throughout the different chapters of this dissertation we reveal, in this regard, its interesting pertinence as an object of study and its importance to a variety of disciplines such as historiography of literature, film and journalism, theory of adaptation, semiotics, among other areas of humanities and social sciences.

In relation to this, we can say that one of the merits of this dissertation hinge on the effort of summarizing the different approaches that exist about the genre, including the movie tie-ins published in *Blanco y Negro* –film novelization–, which take diverse perspectives: historical, theoretical, descriptive, analytical, in a general or a particular way.

From the detailed examination of this specific corpus, we have put together most of the studies that have paid attention to this narrative tendency. This way, the work we present here will provide the readers with an access to a very complete knowledge about the historical and theoretical depiction of this genre. Thus, we have outlined here a wide summary of the different and isolated bibliographic contributions offered by diverse academic spheres and countries.

We are certain that many aspects are missing in these pages but, even so, this dissertation shows all the perspectives from which the genre of novelization has been studied, in a large recapitulated compilation and, at the same time, points out new approaches that predict notably interesting examinations within several research fields.

Our investigation joins the studies mentioned above and exposes, for the first time, a global vision of the Spanish side of the genre. This way, it serves to fill the emptiness in which this area of study has remained in Spain. Nevertheless, we want to declare our recognition and gratitude to those Spanish researchers, such as Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Emeterio Díez Puertas y José Luis Martínez Montalbán, who several years ago made public the Spanish movie novelizations from the academic sphere, in a moment when the discredit of this kind of topics was a reality in our country.

This work highlights, in addition, the importance of this narrative tendency as a fundamental vehicle for the star system, especially that of the United States. These novels helped to reinforce the influence of film stars on the Early Twentieth-Century audiences. The spectators learned different and new behaviours in the movies, copying the actors' manners and feeding on their shiny presence on screen and the dreamy life they projected on it. Thus, movie novelizations reveal their potential as an efficient part of the merchandising system within the film industry over the decades.

In order to determine all that, it was necessary to identify the films that the studied texts adapt, a goal that we have accomplished in practically all cases, after the display of diverse researching methods which have been explained in chapter 4. Thanks to these processes we could compare the novels and films and extend the understanding of this particular narrative corpus and the wider novelization phenomenon in the Early Twentieth-Century in Europe and North-America. We cannot deny that the scholars who have paid attention to the genre of this period have pointed out the connection between these kind of literature and film melodrama, but it is also true that no study had carried through with a so extensive comparative analysis, which shows the productive dependency of both cultural products on each other.

To conclude, we can assure that another contribution of this work can be found in how it offers new opportunities to see some materials that, in spite of being significant for the cultural history, have been placed outside the canonical tradition, such as brochures telling film arguments, edited by the most powerful film companies from the times of early cinema, film catalogues from the silent era, movie fictionizations launched in America, France and Spain, published in different media in that period, as movie fan magazines, general press and literary collections.

The Appendix included at the end of this work is also meant to make the readers enjoy the formal and thematic wealth of film periodicals from that period and the compositional beauty, indubitable interest and merchandising effectiveness of the movie stills from the advertising point of view.

Taking all this into account, we believe that we have achieved the aims we proposed ourselves at the beginning of this research, which are exposed in the introduction of this dissertation entitled *The Movie Novelizations of Blanco y Negro (1919-1936): Historical and Theoretical Contextualization*.

CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES

En la introducción de este trabajo explicábamos el modo en que se había gestado esta tesis doctoral, iniciada con la investigación que desembocaría en nuestro Trabajo Fin de Máster. De aquella primera incursión en el examen de las novelas cinematográficas de la revista *Blanco y Negro* y de los contenidos filmicos del semanario hemos recorrido un largo camino que nos ha llevado a modificar, en distintas ocasiones, los planteamientos estructurales del presente estudio. En un primer momento pensamos en su división en dos grandes bloques, de modo que el primero de ellos estaría dedicado al análisis de toda la información cinematográfica aparecida en este *magazine* en su primera época, esto es, desde los inicios del cine hasta la Guerra Civil española mientras que, el segundo, lo estaría a las novelas cinematográficas.

Sin embargo, este último tema resultaba muy sugestivo al tratarse de adaptaciones novelescas de películas acompañadas de fotografías de estas; es decir, nos encontrábamos ante un trasvase filmo-literario mucho menos frecuente que el habitual contrario. Al principio, la escasa calidad literaria de los textos nos hizo cuestionarnos su interés como objeto de estudio pero, con el curso de la investigación y, a medida que íbamos conociendo las particularidades idiosincrásicas de las novelizaciones fílmicas, tomamos perfecta conciencia de su importancia en distintos sentidos. Por ello, consiguieron copar todo nuestro interés y convertirse en el tema central de esta tesis, que logra poner en evidencia la originalidad de este producto cultural y su importancia como práctica social y de ocio, así como su eficaz relevancia como elemento teórico que puede arrojar nueva luz y proponer una mirada analítica distinta en el seno de diferentes campos de investigación.

El protagonismo que pronto alcanzaron las novelas cinematográficas en este trabajo hizo necesaria su completa contextualización y ello modificó sustancialmente los objetivos y estructura fundamentales de nuestro estudio. La puesta en marcha de los distintos recursos metodológicos necesarios para la consecución de nuestros propósitos, las diferentes indagaciones que emprendimos y los diversos análisis en torno a la multiplicidad de temas y aspectos que, poco a poco y de manera progresiva iban saliendo a nuestro paso, hicieron que este tomara un enfoque diferente al que habíamos planteado en el inicio y que se materializara en el que se expone aquí a lo largo de cuatro capítulos fundamentales.

También en la introducción planteábamos una serie de objetivos que animaron una investigación de matices muy variados –dada la naturaleza interdisciplinar de nuestro objeto de estudio–, cuyo desarrollo a lo largo de los años ha ido conduciéndonos por

vericuetos metodológicos muy heterogéneos: la consulta bibliográfica relativa a materias distintas como la historia de la literatura, la sociología de la literatura, la historia del cine, la historia del periodismo, la teoría y la historia de la cultura –sobre todo, popular y de masas–; el manejo de corpus hemerográficos de distintos países; la búsqueda y visionado de películas y su comparación analítica con las novelas cinematográficas específicas de *Blanco y Negro*; el escrutinio pormenorizado de estas; la lectura de novelizaciones de distintas épocas, países y de variada tipología –con el fin de comprender en un grado más abarcador el fenómeno– y la consulta de bases de datos y catálogos de variada naturaleza.

Como consecuencia de la puesta en práctica de esta diversidad metodológica hemos podido alcanzar una serie de conclusiones relevantes, que iremos desgranando a continuación.

En el primer capítulo llevamos a cabo una exposición panorámica desde los inicios del cinematógrafo hasta los albores del cine sonoro, de las primeras experiencias filmicas en España, así como de los modos en que aquellos primeros públicos se enfrentaron al nuevo medio como práctica de implicaciones ociosas y artísticas y terminamos mostrando la acogida que de este se hace en la prensa especializada y general de nuestro país.

Con la inclusión de este capítulo de carácter introductorio hemos demostrado cómo el progresivo desarrollo literario de las novelas cinematográficas corre paralelo a la propia evolución de la técnica y la estética cinematográficas en cuanto que, la fase de protonovelización se corresponde con la llamada cinematografía de «atracciones» y la consecución de la plenitud artística de aquellas, esto es, la novelización, encuentra su devenir paralelo en el paso de aquel *cinema* primitivo al cine narrativo.

A su vez, nuestra investigación aporta una nota importante para el mejor conocimiento de la prensa cinematográfica especializada de nuestro país que precisa, todavía, de una mayor dedicación por parte de los estudiosos de la prensa histórica.

Este trabajo sirve, también, para enfatizar el valor del semanario *Blanco y Negro* como publicación pionera en los avances técnicos y estéticos del universo editorial del primer tercio del siglo XX en España y como perfecta representación de la cosmovisión de su época, en cuanto que valedora de las luchas de que son testigos aquellos decenios entre, por un lado, la modernidad que se abre paso y que va conquistando cada vez más sectores de la vida pública y privada de aquellas generaciones y, por otro, los esfuerzos de la tradición cultural y moral que se resiste a los cambios que se están produciendo en la Edad de Plata española. De este modo, mostramos esa convivencia ambigua entre ambas formas de ver el mundo, a través de los contenidos cinematográficos aparecidos en el *magazine* entre 1896 y 1936.

En relación a ello, nuestro estudio resulta de gran utilidad, además, por ser el primero que aborda el examen de la presencia del cine en esta importante cabecera del período señalado. De este modo, contribuimos a los trabajos que, desde diferentes posturas y aproximaciones temáticas planteadas de manera aislada o monográfica, escriben la historia total de la trayectoria editorial de una revista de la magnitud intelectual, artística y social de una publicación como *Blanco y Negro*. Así, con el capítulo 2, hemos demostrado la importancia de la crítica cinematográfica de este semanario fundamental, así como su capacidad para reflejar el impacto que el cine tuvo en la vida cultural y social de la España del primer tercio del siglo XX.

Por otro lado, esta tesis logra el propósito de revalorizar el estudio de algunos temas y géneros situados en los márgenes del canon histórico-literario, como son las novelas cinematográficas. Creemos que la elección de las cinenovelas de la revista *Blanco y Negro*, como punto de partida para la comprensión más general del fenómeno novelizador en la España de la Edad de Plata, resulta un acierto puesto que se trata de la primera publicación periódica de información general que incluye este tipo de novelas, lo cual vuelve a mostrar una vez más, el significativo lugar que ocupa el semanario de Torcuato Luca de Tena en el campo de la innovación, no solo formal, sino también de contenidos, en el ámbito de las revistas ilustradas de las primeras décadas del Novecientos.

Los capítulos 3 y 4, verdadero armazón analítico, histórico y teórico de nuestra tesis doctoral, tanto desde un punto de vista global –la novelización filmica–, como desde una perspectiva más específica –las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*–, contribuyen a la paliación del déficit investigador que durante años ha afectado a este campo concreto de estudio al otorgar y reafirmar la importancia que este merece en el seno de la crítica académica especializada. En este sentido, nos sumamos a aquellos trabajos previos que empezaron a levantar el veto de silencio impuesto sobre esta práctica escritural y de ocio, de gran relevancia para los lectores y espectadores de varias décadas, pero de escaso o nulo interés para buena parte de los estudiosos del cine, de la literatura, del periodismo o de los Estudios Culturales.

La investigación expuesta en ambos capítulos sirve para establecer los modos en que las novelizaciones de principios del siglo XX –y aquellas de períodos posteriores que llegan hasta la actualidad– se relacionan con obras artísticas y culturales de alta categoría estética y, también, para mostrar con claridad el papel que cumplen en el entorno de la cultura popular y de masas, tanto en el terreno filmico como en el literario.

Por otra parte, hemos conseguido establecer la filiación histórica y literaria de un producto de lectura masiva con las consolidadas tradiciones de la producción artística

de cordel y folletinesca, por lo que esta tesis pone también de relieve, como decimos, su contribución a los estudios relacionados con la teoría y la historia de la cultura y el amplio tronco representado por la literatura de tipo popular. Se hacen visibles, así, las vinculaciones con estas corrientes de las que las novelas cinematográficas son herederas, aspecto en el que muy escasamente habían reparado los estudiosos de los distintos campos de estudio desde los que se puede abordar el examen de las cinenovelas.

Además de poner de manifiesto la relación entre esta narrativa con sus antecedentes literarios más remotos, mostramos la conexión con sus influencias más cercanas, es decir, aquellas derivadas del melodrama cinematográfico. La propuesta que planteamos aquí resulta eficaz también para destacar la importancia histórica, pero también teórica, de un género de tan amplio recorrido y calado como el melodrama, igualmente despreciado por la crítica académica durante años, pero que propone interesantes modelos de análisis para la comprensión de buena parte de la historia de las distintas filmografías nacionales y de otros productos asociados a ellas, de los que la novelización de películas es representante de interés fundamental.

Del mismo modo que esta tesis contribuye a engrosar los estudios dedicados al melodrama cinematográfico, supone una nueva cala en un conocimiento más profundo de la prensa cinematográfica especializada de las primeras décadas del cine, con el comentario analítico de la presencia de las novelas cinematográficas en sus páginas.

Lo mismo sucede con la aproximación que aquí planteamos acerca de la vitalidad del fenómeno novelizador en las colecciones de novela breve, con la que sumamos un nuevo aporte al estudio de estas publicaciones, que merecen todavía una mayor cantidad de enfoques críticos pues, si bien existe ya una notable bibliografía al respecto, se trata de un episodio de la cultura española que reviste numerosos matices que admiten explicaciones muy diversas y de enorme interés para los investigadores de la Edad de Plata.

Asimismo, hemos logrado asentar la trayectoria de las novelizaciones españolas de este período en su contexto histórico y hemos conseguido exponer sus orígenes, evolución, desarrollo y modos de proliferación desde sus inicios hasta el declive de esta práctica artística y comercial. La importancia de esta parte de nuestro trabajo reside en el hecho de que muestra la vinculación de estas con sus antecedentes formales primigenios –los catálogos filmicos de las primeras productoras cinematográficas– y con las ya mencionadas influencias literarias, cuestiones en la que la crítica española no había reparado.

Por medio de esta contextualización histórica hemos mostrado, además, la pervivencia del fenómeno novelizador en la actualidad, del que apuntamos unas breves pinceladas que facilitan la exposición abarcadora y global de esta polivalente praxis cultural.

A su vez, probamos que esta narrativa presenta un alto grado de complejidad e interés literario, histórico, sociológico y teórico de proporciones mucho más elevadas de las que, en un primer momento, les habían otorgado los diversos círculos académicos. A lo largo de los diferentes capítulos revelamos, en este sentido, su interesante pertinencia como objeto de estudio y su importancia para disciplinas científicas muy variadas, como la historiografía literaria, filmica y periodística, las teorías de la adaptación o la semiótica, entre otras ramas de las humanidades y de las ciencias sociales.

Con respecto a esto último, uno de los valores de esta tesis doctoral descansa en la labor de aglutinamiento de los distintos acercamientos, no solo desde perspectivas históricas, sino también teóricas –de orden descriptivo, analítico, general o particular–, sobre el género en que se encuadran las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro*, esto es, la novelización de películas. A partir del escrutinio detallado de este corpus específico hemos puesto en conjunto la mayor parte de los estudios que se ocupan de esta corriente narrativa. De esta manera, este trabajo permitirá a los lectores interesados en el tema acceder a un conocimiento bastante completo de las implicaciones históricas, teóricas y descriptivas que entraña el género al recoger, en un solo lugar, las propuestas reflexivas y analíticas de distintos autores que han abordado su examen, pero que se encuentran de manera desperdigada en contribuciones bibliográficas de distintos ámbitos académicos y de diferentes países.

Muchos aspectos se habrán quedado en el tintero pero, aún así, este trabajo muestra todas las perspectivas desde las que se ha abordado el género novelizador, en una extensa compilación recapituladora y, al mismo tiempo, señala nuevos caminos que auguran investigaciones de notable interés en distintos terrenos de investigación.

A este tratamiento que hemos efectuado de los variados aspectos que flanquean la novelización de películas se adhiere nuestra investigación que, además de mostrar, por primera vez, una visión global del género en su vertiente española viene a llenar, de esta manera, el vacío que en ese sentido existía hasta ahora en nuestro país. Es preciso, en este punto, mostrar nuestro reconocimiento y agradecimiento a aquellos investigadores españoles que, hace ya varios años, dieron a conocer las novelas cinematográficas desde el ámbito de la crítica, como Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Emeterio Díez Puertas y

José Luis Martínez Montalbán, en un momento en que el desprestigio de estos temas en España era una realidad.

Con esta investigación evidenciamos, además, la importancia de esta narrativa como vehículo capital del engranaje del *star system*, fundamentalmente norteamericano, dado que la lectura de estas novelas contribuyó a reforzar la influencia que las estrellas del celuloide empezaron a ejercer en el público en las primeras décadas de la existencia del cine. En él, los espectadores aprenderán comportamientos diferentes, a imitación de los actores, que alimentarán con su presencia brillante en las pantallas las ensoñaciones fantasiosas de millones de personas. Destacamos, aquí, su enorme potencial dentro de la máquina mercadotécnica de la industria filmica a lo largo de diferentes décadas.

Para llegar a la determinación de estas cuestiones, resultaba necesaria la identificación de las películas de referencia de los textos estudiados, objetivo que logramos cumplir para la práctica totalidad de los casos, tras poner en marcha diversos métodos de indagación que explicamos en detalle en el apartado correspondiente. Esto nos permitió la comparación entre las novelas y los filmes, lo que favoreció una comprensión más honda del corpus narrativo que aquí tratamos, de modo que ese mayor entendimiento puede hacerse extensible a la praxis novelizadora de toda una época. Si bien la crítica que se ha ocupado de la novelización filmica de principios del siglo XX había señalado ya las conexiones entre esta novelística y el melodrama cinematográfico, ningún estudio había llevado a cabo un análisis comparativo tan extenso que mostrara la fructífera dependencia entre ambos productos culturales.

Finalmente, otro de los valores de este trabajo reside en la oportunidad que ofrece para la visibilización de algunos materiales de gran importancia para la historia cultural situada en los márgenes de la tradición de raigambre más canónica, como son los folletos que contienen argumentos de películas –editados por las productoras más significativas del cine de los inicios–, los catálogos filmicos de aquellos primeros tiempos, las novelas cinematográficas publicadas en distintos países como Estados Unidos, Francia y España, aparecidas en distintos medios, tanto en la prensa especializada como en aquella de carácter general y en las colecciones de novela breve de tema específicamente filmico.

El Apéndice incluido al final de este trabajo resulta útil, también, para familiarizar a los lectores con la riqueza formal y de contenidos de las revistas cinematográficas de aquellos decenios y con la belleza compositiva de las fotografías de explotación publicitaria de las películas, que muestran un considerable interés como elementos de sobresa-

liente utilidad mercadotécnica y, en ocasiones, como únicos testigos icónicos de numerosas películas perdidas.

Por todo ello, creemos haber alcanzado los objetivos que nos propusimos al inicio de esta investigación y que exponíamos en la introducción de esta tesis doctoral titulada *Las novelas cinematográficas de Blanco y Negro (1919-1936): contextualización histórica y teórica*.

APÉNDICE



Fig. A1. Primer cinematógrafo Lumière (1895)

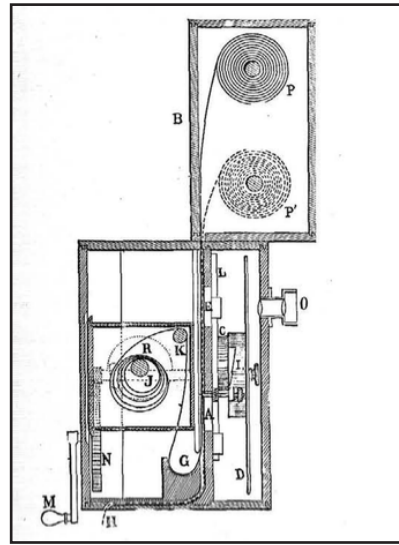


Fig. A2. Mecanismo interno del cinematógrafo.
(Grabado de *La Ilustración Española y Americana*, 22-7-1896)

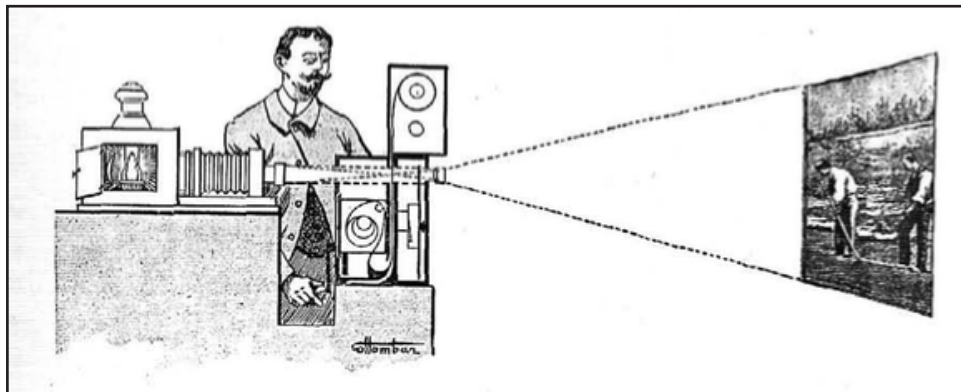


Fig. A3. Proyector Lumière. (Grabado de *La Ilustración Española y Americana*, 22-7-1896)

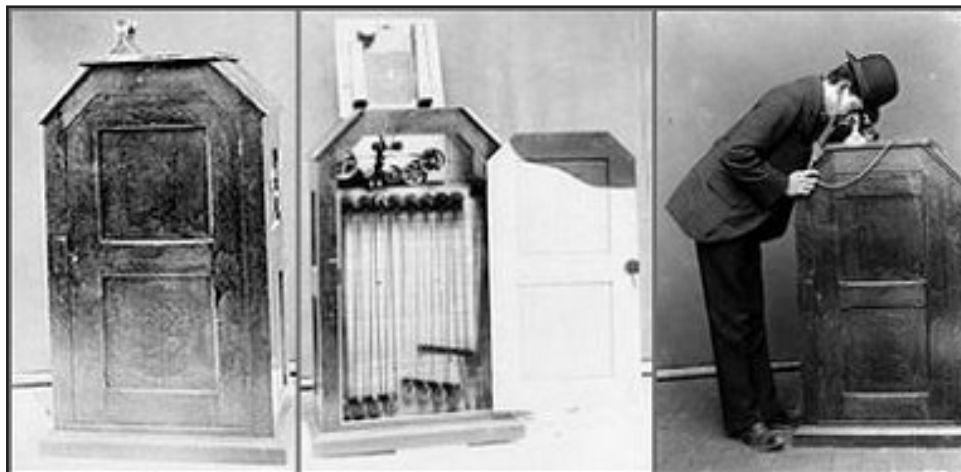


Fig. A4. Kinetoscopio de Edison



Fig. A5. Fotograma de *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière* (Lumière, 1895)



Fig. A6. Fotograma de *Arrivé d'un train en gare de la Ciotat* (Lumière, 1895)

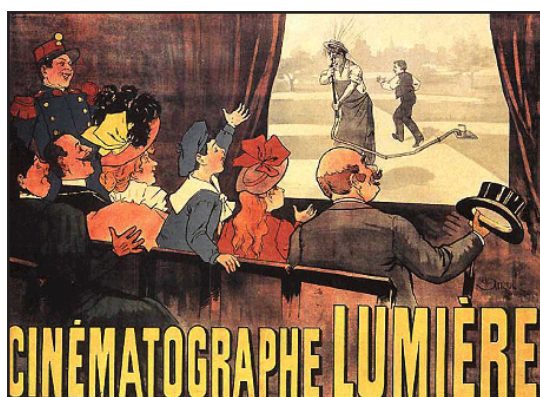


Fig. A7. Cartel anunciador del cinematógrafo Lumière (Marcellin Auzolle, 1895)

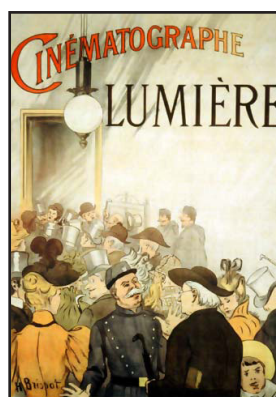


Fig. A8. Cartel publicitario del cinematógrafo Lumière (Henri Brispot, 1895)



Fig. A9. Fotograma de un cortometraje de Lee de Forest (1923), donde se ve a Concha Piquer recitando unos versos de carácter popular



Fig. A10. Fotograma de un cortometraje protagonizado por Concha Piquer y dirigido por Lee de Forest en 1923, considerado como el primer *film* sonoro español



Fig. A11. Placa conmemorativa de la presentación del cinematógrafo en Madrid, con motivo del cincuentenario, colocada en el edificio del antiguo Hotel de Rusia en la Carrera de San Jerónimo. (Contiene error en la fecha. No tuvo lugar el 15 de mayo, sino un día antes)



Fig. A12. Placa que recuerda la primera sesión pública del cinematógrafo en Madrid, colocada para celebrar los cien años de aquella exhibición pionera. (En esta placa se subsanó el error de fecha que aparecía en aquella mostrada en la figura A11)



Fig. A13. Fotograma del film *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (Eduardo Gimeno, ¿1898?/¿1899?), una de las primeras películas españolas



Fig. A14. Fotograma de *Riña en un café* (Fructuós Gelabert, ¿1899?), primera película argumental española



Fig. A15. Fotograma de *El hotel eléctrico* (Segundo de Chomón, 1908)

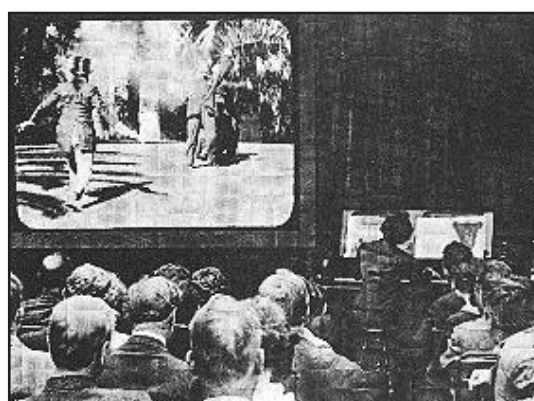


Fig. A16. Proyección de una película muda. Al fondo a la derecha, el pianista toca acompañando las imágenes



Fig. A17. Orquestrión



Fig. A18. Primera portada de la revista *Blanco y Negro* (10-5-1891) (Ángel Díez Huertas)

EL TEATRO

ANTE LA PANTALLA

Cinematografía Europea y Americana

POR RAMÓN MARTÍNEZ DE LA RIVA

A asunto de vital interés es éste para cuantos se preocupan de cinematografía.

Sería prolijo detallar las diferencias de la cinematografía europea y la americana. Además, innecesario, pues en el cinematógrafo todo "salta a la vista". Puede, por lo tanto, el menos versado hallar estas diferencias y comentarlas a su modo, en la seguridad de que será contrario al modo del vecino, pues en estas apreciaciones juega papel principalísimo el apasionamiento, los intereses industriales, el patriotismo y otra porción de causas a cual más diversas.

Ha bastado que una entidad española, a la que no puede negarse el entusiasmo y la buena fe con que trabaja por el encausamiento y progreso de nuestro arte y nuestra industria cinematográfica, se haya dirigido a los poderes públicos en demanda de disposiciones protectoras de la cinematografía española, para que las revueltas aguas de los distintos intereses que en ella se mueven se agiten con amagos de tempestad.

Y, sin embargo, el problema es para estudiarlo con gran serenidad y resuelto con mayor ponderación. Es preciso para ello un conocimiento de causa de lo que es y significa para toda nación la industria cinematográfica, tan acertado y completo, que en el caos actual de la

cinematografía española, sin organización comercial, sin elementos productores, sin garantías para el capital, sin orientación fija, yo me atrevo a preguntar: ¿Quién lo tiene?

Veamos qué ha pasado por ahí fuera, ya que, desgraciadamente, en esto, como en tantas otras cosas, pudiendo ir a la cabeza, vamos a remolque.

Inglaterra, país imperialista por excelencia, no ha vacilado. Con su característica y semítica ambición—no quiere esto decir que sus técnicos no hayan estudiado el problema—ha promulgado las leyes conducentes a regular la importación de películas extranjeras con arreglo a la exportación nacional, tomando, además, con relación a las primeras, medidas arancelarias.

Esto es lo que se pide en España.

Y en Francia. Porque, aunque estos días se ha dicho que en el país vecino se habían adoptado idénticas medidas, no es cierto. Francia ha creído que el asunto es de tan gran trascendencia, que, tomándose tiempo para resolver, lo ha puesto en manos de quienes puedan hacerlo con mayor acierto y más en consonancia con los intereses nacionales. Y de aquí es de donde nosotros debemos tomar ejemplo.

Hagamos un poco de historia. De un tiempo a esta parte, los elementos cinematográficos franceses se mueven en el sentido de reclamar



ES PRECISO CONSERVAR LA LINEA. CUESTA CARGO, DURANTE LA REALIZACIÓN DE "SEN HUN", SI UN SOLO DÍA DEJO DE COMPROBAR SU PESO

Fig. A19. «Cinematografía europea y americana», artículo firmado por Martínez de la Riva y publicado en *Blanco y Negro* el 26 de febrero de 1928

EL TEATRO



LON CHANEY CON BENTE ADORER EN UNA ESCENA DE "MR. WU". LA GENIAL PROTAGONISTA DE "EL GRAN DESFILE" SE CEECH AVE LA GIGANTESCA FIGURA DE "EL FANTASMA DE LA OPERA"

leyes protectoras para su industria, y ello movió a M. Herriot, ministro de Instrucción pública, y hombre que ha demostrado en varias ocasiones la predilección con que atendía todo lo concerniente al séptimo arte, a llevar el asunto al Parlamento, con objeto de que éste decidiera si había llegado el momento de dictar las leyes precisas para acometer la reforma.

Ello está en pie, y en el momento en que escribimos estas líneas agitanse en torno del proyecto todas las opiniones, todos los intereses y también todos los egoísmos.

Propónese como medida salvadora que, a cambio de cierto número de películas americanas —no se marca— que



UNA BELLA ESCENA DE PELÍCULA EN LA QUE FIGURAN LA BELLA ACTRIZ NERINA Y EL GRAN ACTORCITO "PETUSEN"

atraviesen la aduana francesa, los Estados Unidos tengan la obligación de adquirir una, dos o tres películas francesas.

Esta cuestión parecerá de una simpleza aterradora, a juicio de un crítico francés, a los profanos, y en ello estriba su mayor peligro, pues si van a decidir los miembros de una Cámara, que en su mayoría reconocen su incompetencia absoluta en cuestiones cinematográficas, se corre el riesgo de que a la ligera sea aprobada una ley que, según el crítico en cuestión—Pedro Descaux—*será nefasta y que puede perder definitivamente al cinematógrafo francés con el pretexto de protegerlo.*

Un poco dura parece, a simple vista,

EL TEATRO

tal afirmación; pero si examinamos con detenimiento las razones que alega, veremos que tan sólo las dicta un conocimiento exactísimo del problema, unido a un patriotismo intachable, aunque otra cosa pudiera parecer.

Los trabajos que durante varios meses ha realizado una comisión, presidida por el propio ministro Herriot, no han bastado a esclarecer el asunto. Está absolutamente fuera de toda duda, "y es preciso decirlo muy alto", afirman los técnicos franceses, desahogándose de toda pasión, que muy pocas cintas francesas son dignas de ser cambiadas por las extranjeras, por no resistir la comparación. Y en estas condiciones es suicida obligar una adquisición, que de nada servirá, puesto que estas películas, adquiridas como un impuesto comercial más, no se exhibirán jamás en América.

Otros son, a juicio de los técnicos franceses, los medios por los que se lograría evitar la amenaza de ruina del cinematógrafo francés. Y estos medios se reducen a esta simple fórmula: mejorarlo.

¿Cómo? Oidlo. Eliminando sin piedad to-



EL CINEMATOGRAFO ACAPARA TODAS LAS GRANDES FIGURAS MUNDIALES. VED A MARION DAVIES Y A LUIS R. MAYER TRATANDO DE CONVENCER AL FAMOSO AVIADOR LINDBERGH DE QUE SE AGREGUE A LA GLORIOSA PALANQUE CINEMATOGRAFICA.

dos los elementos mediocres y nocivos que llenan los estudios, encumbrados por una dejación absoluta de quienes les han dejado el campo a su disposición; adoptando métodos nuevos; produciendo cintas poco costosas, sin el loco empeño de competir con el extranjero en grandes *superproducciones* ruinosas por inamortizables; haciendo una depurada selección de artistas y directores; no consintiendo una crítica libre, en la que tienen cabida personas sin conocimientos técnicos y que obran por intereses comerciales, censurando lo nacional y enalteciendo sistemáticamente, con criterio de cuarta plana, lo extranjero; reduciendo o anulando los impuestos y contribuciones...

Parece que está hablando España.

Si; creo sinceramente que si Francia opina que no está todavía en el momento oportuno para acometer tal medida, España, que en cinematografía no ha logrado un nivel comparable al francés, debe meditar mucho también sus decisiones.

Yo no vacilo en aconsejar prudencia y sobre todo estudio detenido. Estudio detenido del asunto, y estudio detenido de cuanto con el cinematógrafo se refiere. Lo he promulgado muchas veces. Hay que ir a trabajar, a estudiar, allí donde se produce en su mayor escala una industria que es a la vez arte, para la que contamos con extraordinarios elementos naturales, con una fuente histórica inigualable, con cualidades artísticas de una raza dócil e intuitiva como ninguna.

Ramón Martínez de la Riva.



EL DIRECTOR: EL "METREUR", QUE ES EL RIZ PRINCIPAL DE TODA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA, FRED NIBLO, QUE EN "SEN HUR" SE HA COLOCADO A LA CABEZA DE LA DIRECCION AMERICANA

FILMS ET CINEMATOGRAPHES PATHÉ					15
CODIGO Intégrales	Nº	TITULOS DE LOS SUJETOS	LARGO	PRECIO	
<i>Basile</i> . . .	432	Panorama de la orilla izquierda.....	40	60.	»
		Muelle de las Naciones, Pabellones Extranjeros.			
<i>Basque</i> . . .	433	Panorama sacado desde el "Trottoir roulant" en marcha	30	45.	»
		El Sena, los Invalidos y el Champ-de-Mars.			
<i>Bassine</i> . . .	434	El "Trottoir roulant" en marcha.....	20	30.	»
<i>Bastion</i> . . .	435	Pabellón de Argelia	20	30.	»
<i>Bateau</i> . . .	436	Pabellón de Marruecos.....	20	30.	»
<i>Baton</i>	437	Pabellón de la navegación comercial.....	20	30.	»
<i>Batteur</i> . . .	438	Avenida de Nicolás II.....	25	37.50	
<i>Beauve</i> . . .	439	Explanada de los Invalidos.....	20	30.	»
<i>Banco</i>	440	Aspecto del Champ de Mars.....	20	30.	»
		Vista sacada desde el pie de la Torre Eiffel.			
<i>Barard</i> . . .	441	Otra parte del Champ-de-Mars.....	20	30.	»
		Tomada desde el Trocadero.			
<i>Baroilet</i> . . .	442	Pabellón de minas y metalúrgica.....	20	30.	»
Aldea Suiza					
<i>Bazar</i>	443	1ª La calle de la Aldea.....	20	30.	»
<i>Biant</i>	444	2ª En la montaña.....	20	30.	»
<i>Beauté</i> . . .	445	3ª Puesto federal.....	20	30.	»
<i>Bec</i>	446	4ª La Plaza de la Aldea.....	20	30.	»

<i>Binoche</i> . . .	483	Puente móvil de Túnez.....	25	37.50	
<i>Binôme</i> . . .	484	Plaza principal de Túnez.....	20	30.	»
<i>Biologie</i> . . .	485	Los Acorazados "St-Louis y Gaulois" entrando			
		en el puerto de Túnez.....	25	37.50	
<i>Bipède</i> . . .	486	Panorama de Constantina.....	15	22.50	
<i>Biquet</i> . . .	487	Japonesas tomando el té.....	15	22.50	
<i>Biribi</i>	488	Calle en Canton.....	35	52.50	
<i>Biscornu</i> . . .	489	Plaza en Yokohama.....	20	30.	»
<i>Biscotin</i> . . .	490	Calle en Tokio.....	20	30.	»
<i>Biscuit</i> . . .	491	Barco salvavidas	25	37.50	
<i>Bisc</i>	492	Caballos nadando	25	37.50	
<i>Biscota</i> . . .	493	Calle en Agra.....	30	45.	»
<i>Bison</i>	494	Mercado en Agra.....	20	30.	»
<i>Bisque</i> . . .	495	Fascinadores de serpientes.....	15	22.50	

El metraje indicado al lado de cada vista es aproximativo.

Fig. A20. Página 15 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904


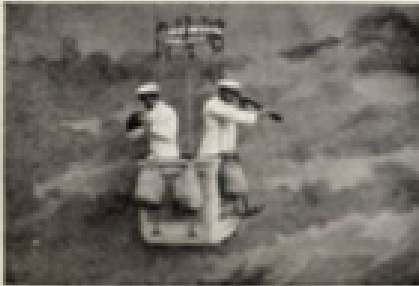
FILMS ET CINEMATOGRAPHES PATHE				17
CODIGO telegráfico	Nº	TITULOS DE LOS SUJETOS	LARGO	PRECIO
<i>Aqueduc</i> ..	1087	Cascadas del Reno en Schaffhouse.....	40	60. »
<i>Aqueduc</i> ...	1088	Una calle en Francfort.....	25	37.50
<i>Are</i>	1097	La pequeña lugareña.....	20	30. »
 <p>Escena infantil.</p>				
<i>Arcade</i>	1098	Zorro y conejos.....	20	30. »
<i>Ardoise</i> ...	1106	Un drama en el aire.....	60	90. »
 <p>Esta vista se vende con un suplemento de 2 francos neto, la parte relativa á la explosión siendo iluminada.</p>				
<i>Arpet</i>	1110	Llegada y salida de un tren.....	40	60. »
<i>Arrouer</i> ...	1121	Ascensión del Monte Pilatos.....	150	225. »
<i>Arsenic</i> ...	1124	Barcelona! — Parque al crepúsculo.....	40	60. »
<p>Vista panorámica del más gracioso efecto. Recomendado.</p>				
El metraje indicado al lado de cada vista es aproximativo.				



Fig. A21. Página 17 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904

FILMS ET CINEMATOGRAPHES PATHE

21

2th SÉRIE

Escenas cómicas

CÓDIGO telegráfico	Nº	TÍTULOS DE LOS SUJETOS	LARGO	PRECIO
<i>Alois</i>	365	Sueño y Realidad.....	15	22.50
<i>Alpes</i>	367	Lo que se ve desde mi sexto piso.....	40	60. »
		 <p>Un buen viejo, con ayuda de un telescopio trata de penetrar los secretos intimos de sus vecinos, haciendo aprovechar de sus descubrimientos á los espectadores.</p>		
<i>Alto</i>	371	Una discusión política.....	15	22.50
				

El metraje indicado al lado de cada vista es aproximativo.

Fig. A22. Página 21 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904

24 FILMS ET CINEMATOGRAPHES PATHE				
CODIGO telegráfico	Nº	TITULOS DE LOS SUJETOS	LARGO	PRECIO
		Dos ladrones se disponen á robar en una propiedad. Dos policiaa entran y tratan de detenerlos persiguiéndolos por todas partes no consiguiendolo.		
Chai	610	La caza está abierta.....	15	22.50
		Escena humorística representando una pobre vieja luchando contra las chinches de las que no puede deshacerse.		
Chanson ..	618	Pena de amor.....	15	22.50
				
Chant.....	619	Idilio bajo un túnel.....	15	22.50
				
Chanson.....	622	En casa del fotógrafo.....	20	30. 00

El metraje indicado al lado de cada vista es aproximativo.

Fig. A23. Página 24 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904

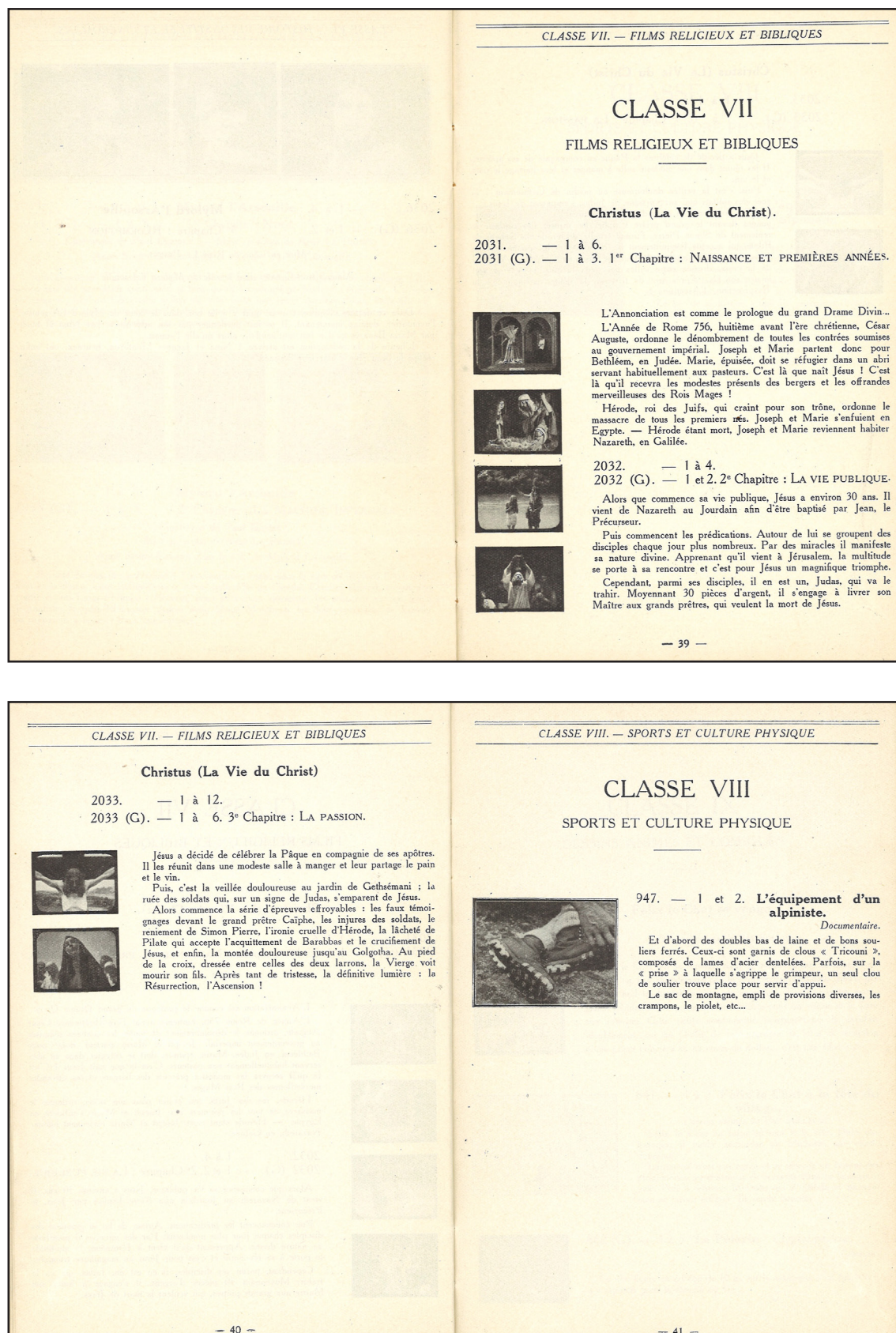


Fig. A24. Catálogo de Pathé Frères (1927), que contiene la descripción de la película *Christus* (1916), de Giulio Antamoro. (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

649	1 à 24	LE DROIT A LA VIE Scénario et mise en scène de M. Abel GANCE. Avec le « Droit à la vie » commence la série des grands films que PATHÉ-BABY met à la portée de sa clientèle. Elargissant son domaine et sans reculer devant les sacrifices nécessaires, PATHÉ-BABY s'est assuré la production d'Abel Gance, le cinéaste au clair génie, dont nous présentons aujourd'hui une des œuvres maîtresses, condensée en un puissant raccourci. C'est à Abel Gance que revient l'honneur d'avoir découvert Mathot, alors peu connu, et qu'il sut mettre en valeur dans ce film. Il remarque également au Grand Guignol un petit rôle : Vermoyal, et une jeune artiste du concert Mayol attire son attention. C'est André Brabant. On sait le chemin que ces artistes ont parcouru depuis. C'est d'une pensée de Shakespeare : « Je veux avant de mourir, manger jusqu'aux dernières miettes de mon festin », que s'est inspiré l'auteur dans son scénario dont la donnée est captivante, originale et dont les effets dramatiques sont portés jusqu'à l'expression la plus intense par une interprétation hors ligne.
651	1 à 16	FACE A L'OCEAN Mise en scène de M. R. Leprince. C'est la Bretagne sauvage, poétique, et ses légendes mystiques qui se déroulent sous nos yeux, avec, comme décor aux humbles maisons de la côte, où s'écoulent des vies inquiètes, la Mer, grande mangeuse d'hommes qui fait chaque saison tant de veuves et d'orphelins. Le scénario est simple et tel qu'il pourrait se dérouler dans la vie réelle : un armateur M. Lefranc, homme orgueilleux, au cœur sec, n'aime que son fils aîné Bernard, lieutenant de vaisseau, tandis que le cadet Richard, pour épouser la femme qu'il aime, a outrepassé la volonté paternelle et exerce l'humble métier de pêcheur. L'aîné a une fille Germaine, que le hasard rapproche des enfants de Richard : Gaud et Yvonne. Et le bon cœur de Germaine ramène l'intimité dans la famille divisée. Les drames de la mer mêlent leurs accents pathétiques à l'émouvante histoire de la petite Germaine.
679	1 à 10	LES CINQ GENTLEMEN MAUDITS Yves Le Guérante, au hasard d'une rencontre, s'est lié d'amitié avec quatre gentlemen : Middlock, Lawson, Madolini et Kaladjian. En visitant les sœurs de Tunis, ils se querellent avec un sorcier arabe qui leur jette cette malédiction : « Avant que soit ronde la face de la lune, vous mourrez tous ! » Les cinq amis se moquent de la prédiction sinistre. Cependant Middlock d'abord, puis Lawson, Madolini, Kaladjian disparaissent tour à tour frappés par un destin sinistère, dans l'ordre et selon le genre de mort prédit par le sorcier. Yves Le Guérante reste le dernier sous le coup de l'implacable arrêt. Pourtant son cerveau d'occidental se révolte contre la fatalité du mot oriental « Mek-toub »... « c'était écrit ». Il recherche le sorcier et le mystère se dévoile. Et l'originale aventure dont les péripéties se déroulent avec un intérêt toujours croissant se dénoue de la façon la plus inattendue, par un véritable coup de... cinéma.
706	1 à 8	MISS NOBODY Dans un aristocratique pensionnat de New-York, Roma se sent isolée parmi ses compagnes. On ne lui connaît pas de famille et ses deux correspondants, « Oncle Pat » et « Papa Crespi », sont de très humbles personnages. Elle souffre de s'entendre appeler « Miss Nobody » (Mlle Personne) et essaie de faire parler « Oncle Pat » et « Papa Crespi ». Mais comment lui révélerait-ils la vérité, alors qu'ils ne la connaissent pas eux-mêmes ? Pat et Crespi préfèrent mentir. « Vous êtes, lui disent-ils, Lady Roma, fille du comte de Partington », et après d'émouvantes alternatives, ce pieux mensonge conduit Roma au bonheur.
692	1 à 6	ROI DE CAMARGUE D'après le scénario de Jean Aicard. Adaptation cinématographique de M. André Hugon, interprétée par Mmes Claude Mérelle et Elmière Vautier, et MM. Jean de Rochefort et Jean Toulout. Une bohémienne qui se dit sorcière a jeté un sort à Livette, la fiancée de Renaud, le fier « Guardian » à qui l'admiration publique pour ses prouesses et son courage, a décerné le surnom de Roi de Camargue. Renaud veut punir la sorcière qui a effrayé Livette. Mais voilà que rencontrant la bohémienne, il est pris par le charme étrange qui émane d'elle. Forte du pouvoir de ses yeux et de son sourire éclatant, elle lui donne rendez-vous dans une hutte isolée au milieu des étangs bourbeux. Livette, prévenue de la trahison de son fiancé, se rend au lieu où elle doit rencontrer l'infidèle. Mais Renaud a changé les lieux qui jalonnent le seul passage guéable au delà duquel on s'enlise. Et Livette meurt, plus encore de la trahison de Renaud, que de l'eau fangeuse qui l'ensevelit. Au jeu émouvant des interprètes de ce beau drame, s'ajoute la poésie du beau ciel de la Provence.
693	1 à 4	CE PAUVRE CHÉRI avec M. Jacques de Féraudy, Mlle Madys, Mmes Grumbach et Mlle Doris. La marquise de Courlanges adore, un peu tyranniquement, son fils Jean. Le hasard, ami de l'amour, fait que « Ce pauvre chéri », parti taquiner le goujon, pêche un poisson inattendu : la ravissante Marcelle Artannes. Jean comprend qu'il n'aimera et n'épousera qu'elle. La marquise, hélas ! refuse net une bru qui n'a d'autre dot que ses beaux yeux. « Cette intrigante, déclare-t-elle, ne t'épouserait que pour ta fortune ». Pour convaincre sa mère, Jean a recours à un original subterfuge qui le conduit à travers mille péripéties jusqu'au seuil du bonheur.
710	1 à 10	LA DIXIÈME SYMPHONIE D'après l'œuvre d'Abel Gance, avec Séverin Mars, Emmy Lynn, Jean Toulout et Mlle Lizan. Eve Dinant est devenue la proie d'un aventurier : Fred Ryce et de sa sœur qui convoitent tous deux sa fortune. Traquée par ces misérables, Eve a tué la sœur de Ryce. Celui-ci, au lieu de dénoncer la coupable, obtient l'abandon de sa fortune. Se croyant libérée, Eve devient la femme du compositeur Damor. Celui-ci a, d'un premier mariage, une fille Claire et la fatalité place Fred Ryce sur son chemin. Eve voit avec horreur se conclure les fiançailles de Claire avec l'aventurier, elle voudrait crier la vérité infamante, mais ce serait détruire le bonheur de Damor. Celui-ci s'est, d'ailleurs, aperçu du trouble de sa femme et se croit trahi. Dans son âme d'artiste, sa souffrance cherche une expression humaine, et il compose son chef-d'œuvre : « La dixième symphonie ». Claire dénoue la situation en démasquant l'aventurier qui, beau joueur, se fait justice lui-même !
745	1 à 6	L'A. B. C. DE L'AMOUR Mise en scène de Léonce Perret. Interprétée par Maï Murray et H. E. Herbert. Juchée sur un cheval somnolent, une jeune fille, endormie elle-même comme si quelque méchante fée lui avait jeté un sort, se trouve, au passage d'un pont étroit, face à face avec une auto. L'arrêt brusque de sa monture la fait glisser des bras de Morphée dans ceux de l'automobiliste. Comme celui-ci la considère avec surprise, elle lui conte son histoire. Elle s'appelle Kate, son grand-père vient de mourir, tout a été vendu chez elle et, depuis huit jours, elle erre à l'aventure cherchant vainement du travail. L'automobiliste Harry Bryant, auteur dramatique, habite l'été « Claire Fontaine » avec un vieux domestique. Alors commence pour la petite abandonnée une période de bonheur, dont les détails charmants vous captivent. Kate, recueillie à « Claire Fontaine » en qualité de servante en est plutôt la fée gracieuse et mutine. Les premiers balbutiements de l'amour commencent à troubler son cœur et bientôt un pasteur consacre leur union. C'est le prélude du roman de Kate, dont les pages, tour à tour gracieuses ou comiques, provoquent l'émotion ou le rire.

632. — FABRICATION DE LA CHAUX, AVEC DES COQUILLES D'HUITRES SUR LES BORDS DU NIGER. <i>Industrie.</i> L'importation des matériaux étant très onéreuse dans les régions éloignées des ports, les Européens utilisent les ressources de la colonie. Ainsi, la chaux est obtenue en calcinant les coquilles d'huitres, très abondantes dans le Niger.	694. — 1 à 2 MÉCANICAS ET LA GREFFE ANIMALE. <i>Dessins animés.</i> Mécanicas, voulant varier la Nature par des greffes ingénieuses, compose avec le tigre-chien, la chèvre-cheval, le lapin-poule et le brochet-chien de chasse, une ahurissante arche de Noé ! Ces animaux lui jouent de tels tours que notre savant est bien puni de sa témérité.
665. — LES BORDS DE LA RANCE (Bretagne). <i>Voyage.</i> Dinan, ses vieilles rues et ses terrasses ombrées dominant la Rance, dont les rives sont de hauts rochers rougeâtres, couverts de grands arbres. L'estuaire s'élargit vers Dinard, les collines s'abaissent et de grands parcs entourent des châteaux qui se mirent dans l'eau calme.	695. — AU PAYS DE L'AVENTURE : Les heureuses vacances ! avec Mary Osborne et L'Afrique. <i>Scène enfantine.</i> Dolly, une malicieuse fillette de six ans, est venue retrouver pour les mois d'été, dans un ranch du Far-West, son compagnon de jeux « L'Afrique ». Quel réjouissant spectacle que celui de leurs mésaventures et de leurs joyeux ébats !
672. — LES APPRENTIS MARINS. <i>Documentaire.</i> Nos futurs marins ont des écoles spéciales et un enseignement propre à les rendre d'excellents hommes de mer : instruction sommaire et culture physique, pour développer muscles et intelligence. Ils manient l'aviron et s'habituent, disciplinés, à la corvée de quartier.	696. — L'ANNÉE, LES MOIS, LES SAISONS. <i>Vulgarisation scientifique.</i> La Terre accomplit dans l'espace sa course annuelle, toujours renouvelée. En cette course, son axe incliné détermine les saisons : rigueur des frimas ou splendeur des beaux jours. Schémas et vues photographiques, vous feront la description de ce cycle éternel.
685. — L'ACCORDÉON DE BEAUCITRON. <i>Comique.</i> avec Harry Pollard. Beaucitron concilie son amour de la musique avec les exigences de la paternité. Il berce Bébé, le charme de romances, file les sons, soupire, lance de troublants trémolos... Et l'accordéon s'enfile d'ondes sonores, vibre et expire comme la poitrine de notre musicien.	710. — 1 à 10 LA DIXIÈME SYMPHONIE. <i>Drame.</i> D'après l'œuvre d'Abel Gance, avec Séverin Mars, Emmy Lynn, Jean Toulout et Mlle Lizan. Eve Dinant est devenue la proie d'un aventurier : Fred Ryce et de sa sœur qui convoitent tous deux sa fortune. Traquée par ces misérables, Eve a tué la sœur de Ryce. Celui-ci, au lieu de dénoncer la coupable, obtient l'abandon de sa fortune. Se croyant libérée, Eve devient la femme du compositeur Damor. Celui-ci a, d'un premier mariage, une fille Claire et la fatalité place Fred Ryce sur son chemin. Eve voit avec horreur se conclure les fiançailles de Claire avec l'aventurier, elle voudrait crier la vérité infamante, mais ce serait détruire le bonheur de Damor. Celui-ci s'est, d'ailleurs, aperçu du trouble de sa femme et se croit trahi. Dans son âme d'artiste, sa souffrance cherche une expression humaine, et il compose son chef-d'œuvre : « La dixième symphonie ». Claire dénoue la situation en démasquant l'aventurier qui, beau joueur, se fait justice lui-même !
847. — FÉLIX LE CHAT FAIT LA SIESTE. <i>Dessins animés de Pat Sullivan.</i> Félix le Chat tombe de sommeil. Il s'installe bêtement sous un arbre, mais à peine s'endort-il qu'il est réveillé ou par un rêve effrayant ou par un oiseau. Pauvre petit Félix, il a toujours des malheurs !	
693. — 1 à 4 CE PAUVRE CHÉRI, avec M. Jacques de Féraudy, Mlle Madys, Mmes Grumbach et Mlle Doris. <i>Comédie.</i> La marquise de Courlanges adore, un peu tyranniquement, son fils Jean. Le hasard, ami de l'amour, fait que « Ce pauvre chéri », parti taquiner le goujon, pêche un poisson inattendu : la ravissante Marcelle Artannes. Jean comprend qu'il n'aimera et n'épousera qu'elle. La marquise, hélas ! refuse net une bru qui n'a d'autre dot que ses beaux yeux. « Cet intrigante, déclare-t-elle, ne t'épouserait que pour ta fortune ». Pour convaincre sa mère, Jean a recours à un original subterfuge qui le conduit à travers mille péripéties jusqu'au seuil du bonheur.	

Fig. A25. Catálogo de Pathé Frères (1926), que contiene la descripción de la película *La Dixième Symphonie* (1918), de Abel Gance. (Fundación Jérôme Seydoux-Pathé)



Fig. A26. Portada de la revista norteamericana *Photoplay* (Enero de 1921)

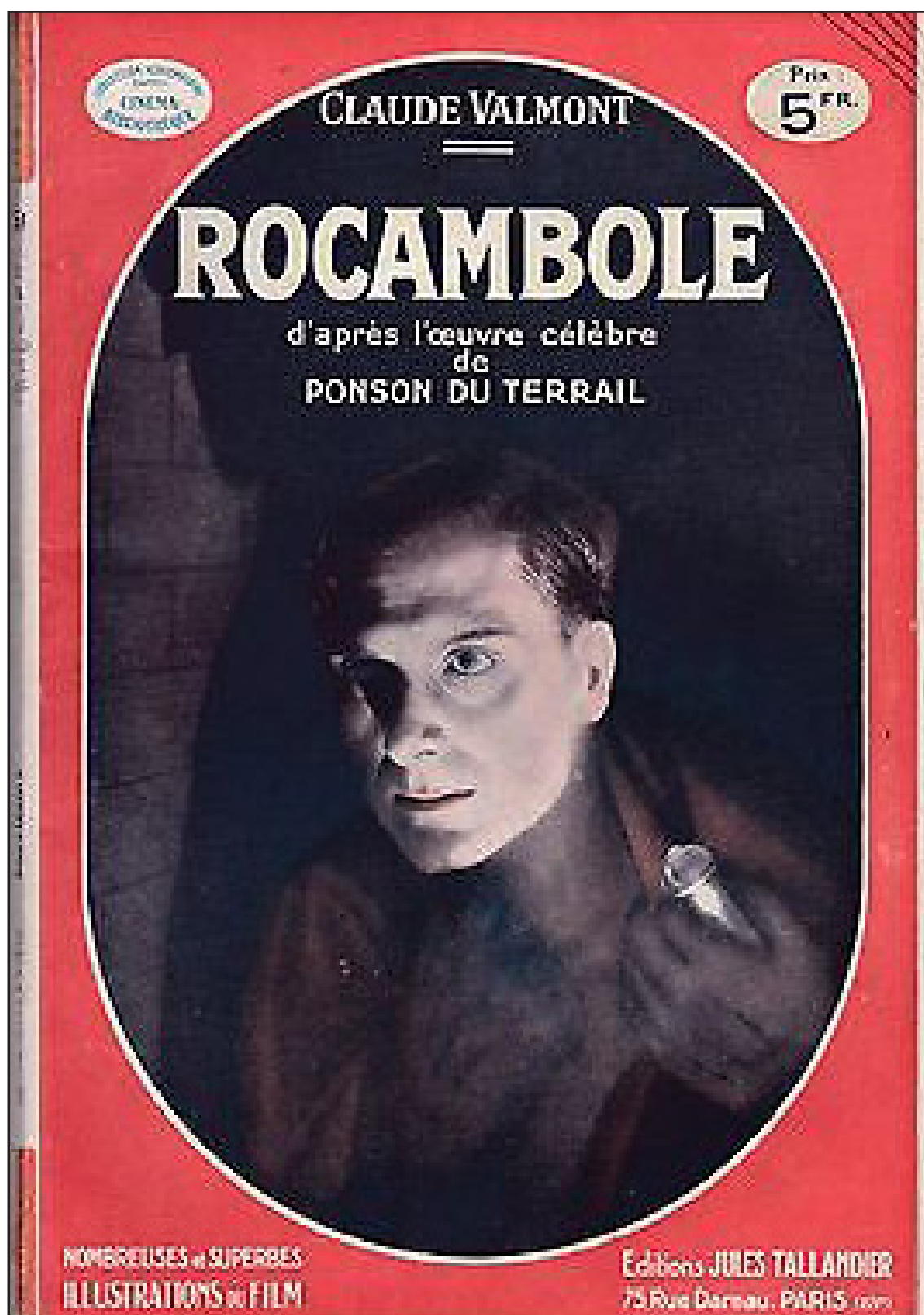


Fig. A28. Portada de un ejemplar de *Cinéma Bibliothèque*, colección de la editorial Tallandier. Novelización de *Rocambole* (Claude Valmont, 1933)



Fig. A29. Novela cinematográfica de la película *Darwin Was Right* (1924), de Lewis Seiler, en el periódico cinematográfico *Le Film Complet* (nº 178, 4-10-1925). (BNF)



Fig. A30. Cinenovela de *El Mundo Cinematográfico* (nº 48, mayo de 1918). (Filmoteca de Cataluña)



Fig. A31. Portada de *Popular Film* (nº 73, 2-12-1927). (Filmoteca de Cataluña)

Fig. A32. Novela cinematográfica de *Popular Film* (nº 97, 7-6-1928). (Filmoteca de Catalunya)



Fig. A33. Portada de *Films Selectos* (nº 323, 1937). (Filmoteca de Catalunya)

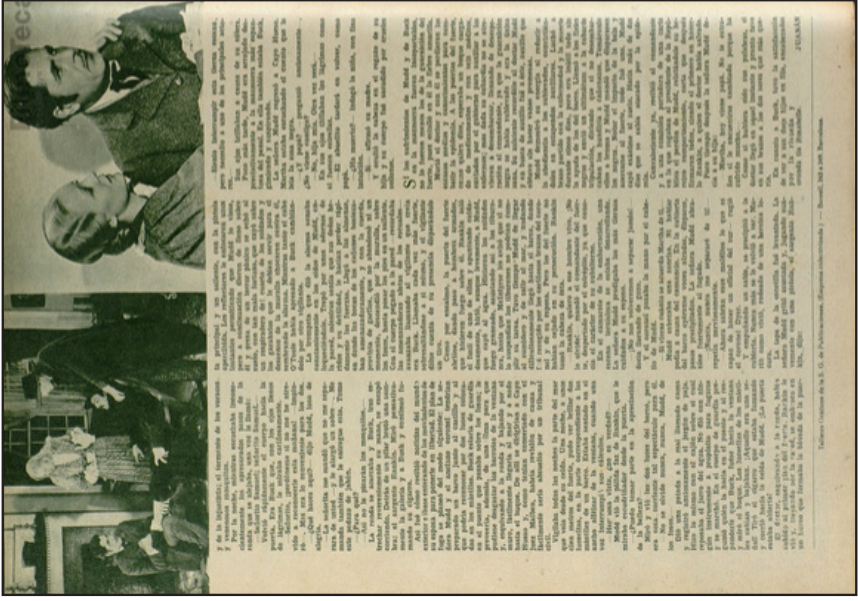


Fig. A34. Novela cinematográfica de *Films Selectos* (nº 321, 1937). (Filmoteca de Cataluña)



Fig. A35. Portada de *Jueves Cinematográficos* (nº 204, 10-12-1931). (Filmoteca de Cataluña)



Fig. A36. Portada del ejemplar correspondiente a «El murciélago» de *La Novela Semanal Cinematográfica* (nº 121, 19-11-1924). (Col. Patricia Barrera)



Fig. A37. Portada de la novela cinematográfica «La ley de la hospitalidad» de la colección *Biblioteca Films* (diciembre de 1924)

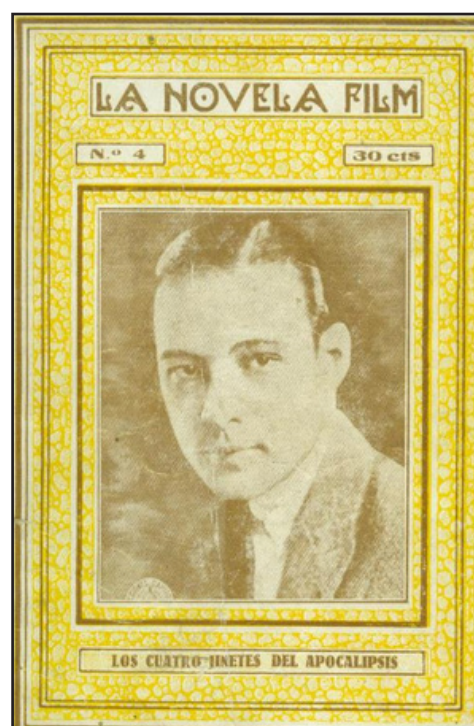


Fig. A38. Portada del número 4 de la colección *La Novela Film* (1921). En este ejemplar se narra la película *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921), dirigida por Rex Ingram y protagonizada por Rodolfo Valentino (en la foto), basada en la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez

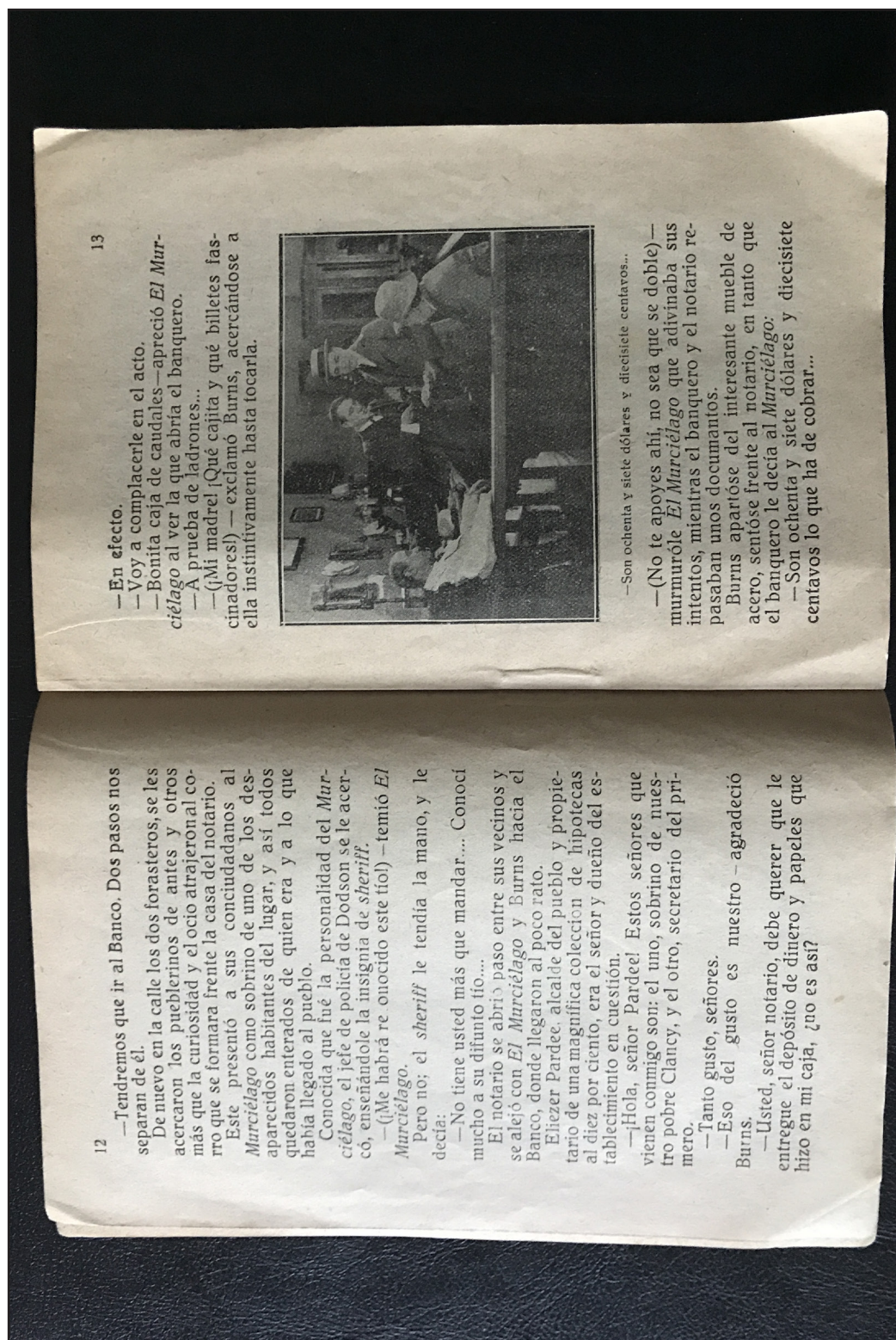


Fig. A39. Dos páginas de la novela «El murciélago», publicada en *La Novela Semanal Cinematográfica* (nº 121, 19-11-1924).

(Col. Patricia Barrera)

Número 555.

DESPEDIDA DE MADRID.



JACARA DIVERTIDA Y CHISTOSA.

en que se refiere la melancolica y llorosa despedida que hizo de todos los barrios, plazas y plazuelas, calles, casas, vecinos y personas de la coronada villa de Madrid, un caballero mozo del Barquillo, llamado Paño Pardo, cuando fué á servir al rey nuestro señor en los presidios de África, por haber sido suelto de huesos y ligero de sangre; con todo lo demas que verá el curioso lector.

Primera parte.

En el eminente patio
de la gran cárcel de Corte,
casa la mas recogida
que en España se conoce.

Alterada la barriga
con mortales trasadores:
suelto de tripas el vientre,
granizando los calzones.

De rodillas ante un jarro
de la taberna de Reque,

con el sombrero á las cinco
y la cabeza á las once.

Aquel valeroso chusco,
aquel cicatero jóven,
el valiente *Paño Pardo*
mariscal de los bribones.

Aquel, á quien el Barquillo
le coronó de favores
por ser de todas las chulas
el mas cicatero Adonis.



www.todocoleccion.net

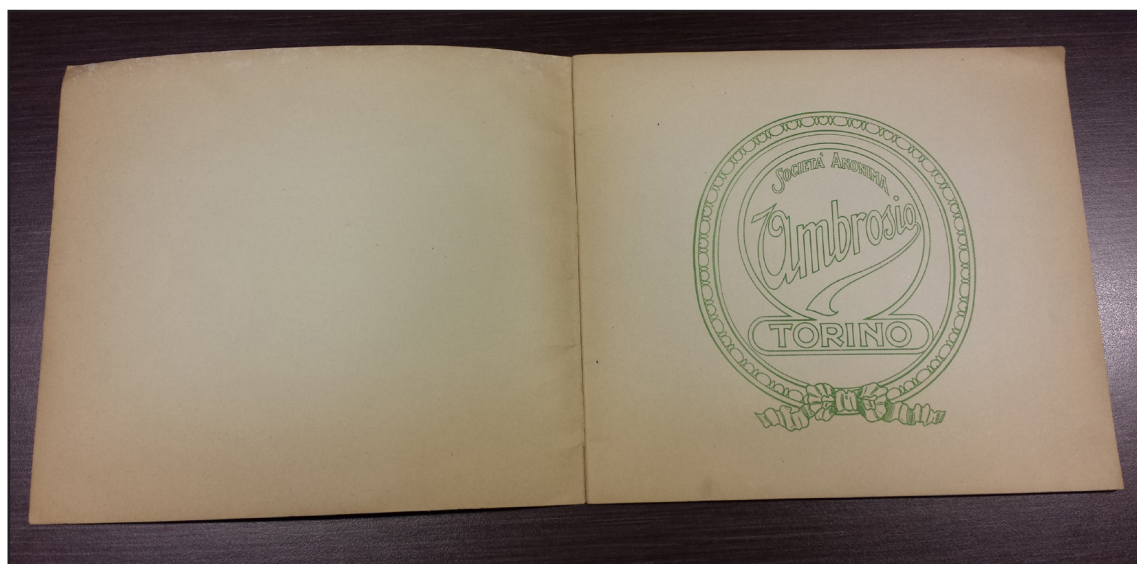
Fig. A40. Pliego suelto «Despedida de Madrid» (Anónimo, s.f.)

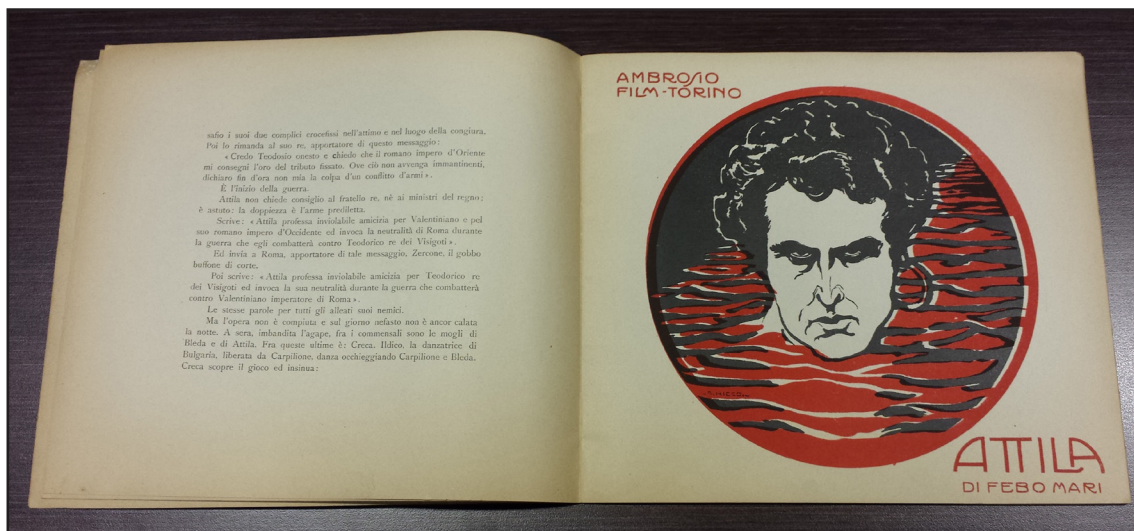
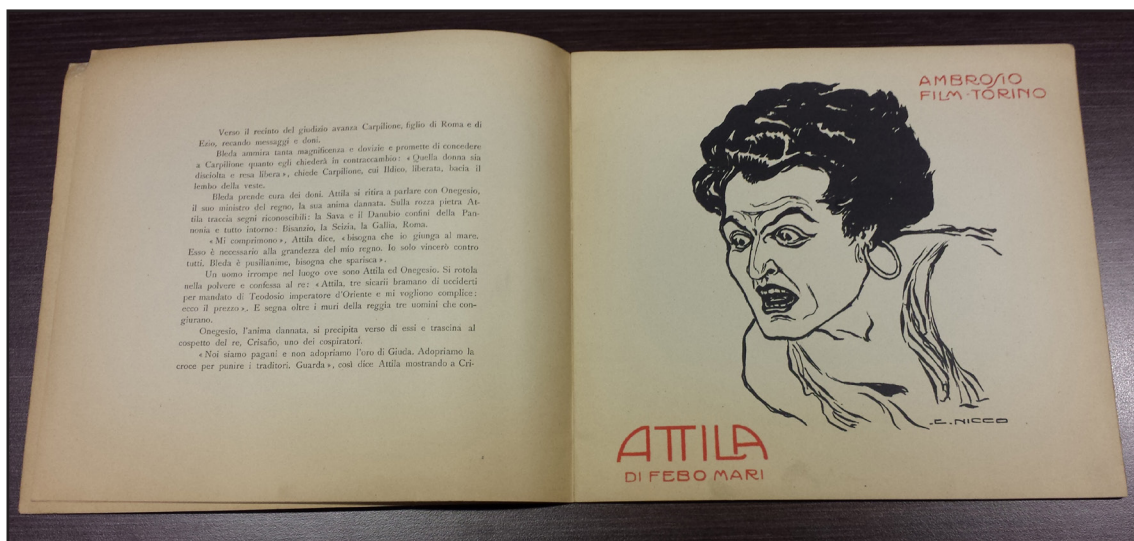
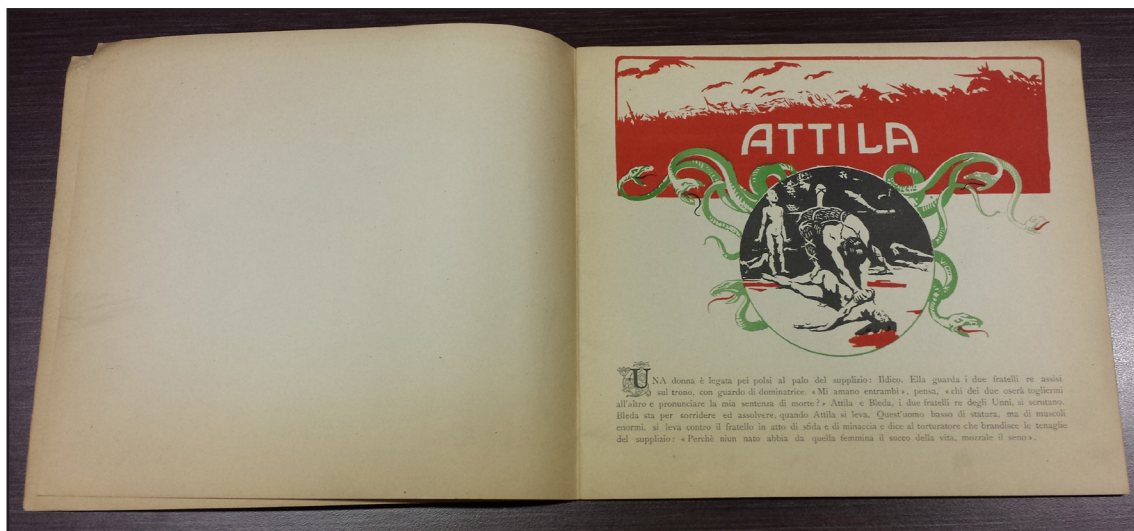


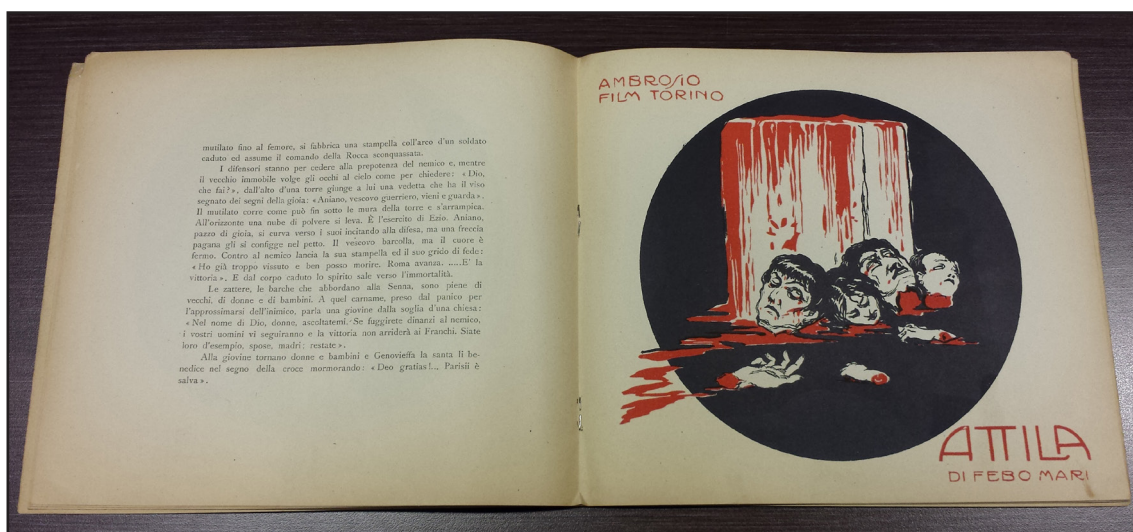
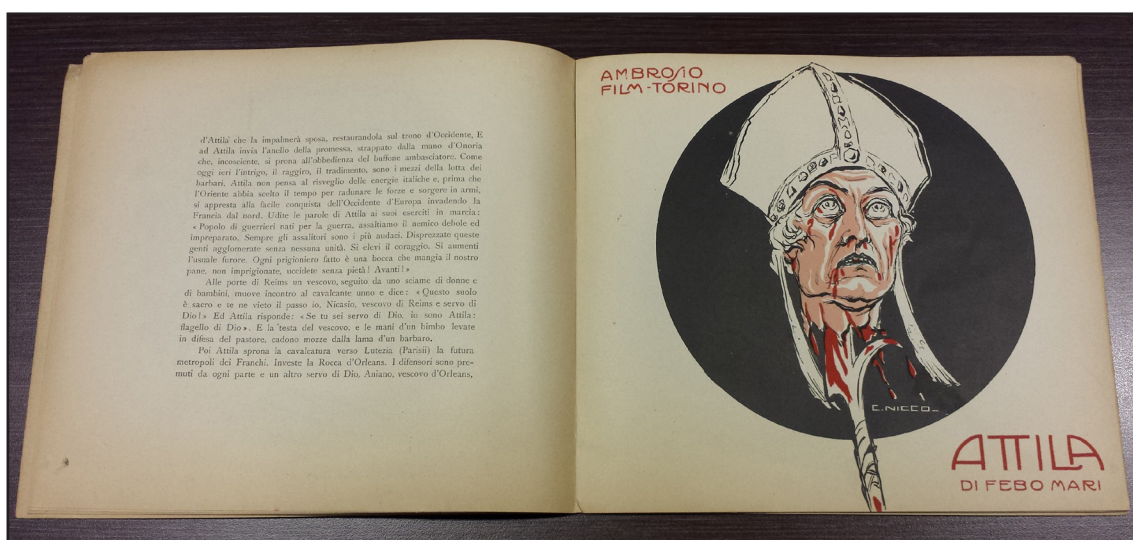
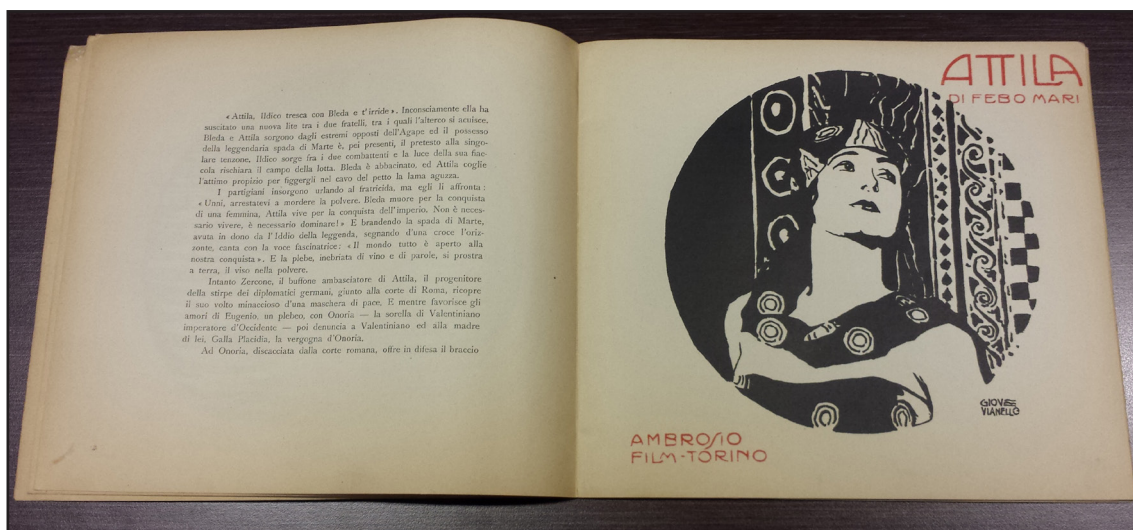
Fig. A41. Aleluya «Historia del nuevo enano D. Crispín» (Anónimo, 1910)

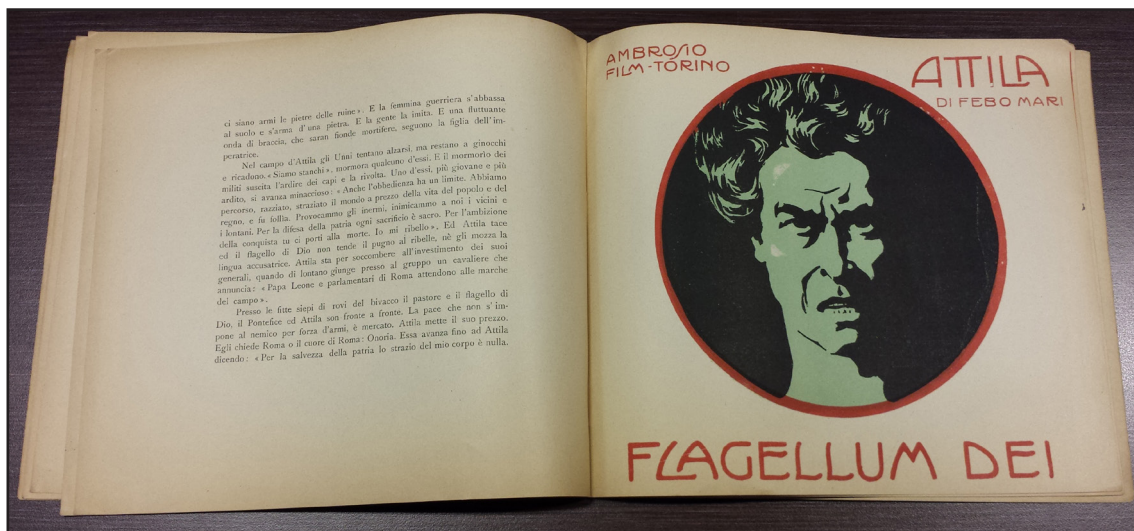
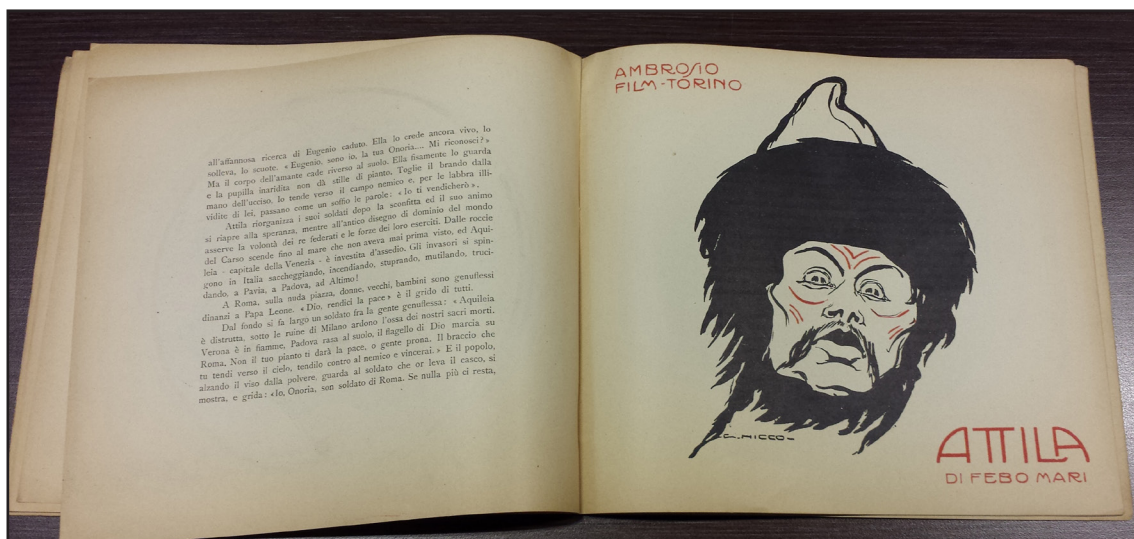


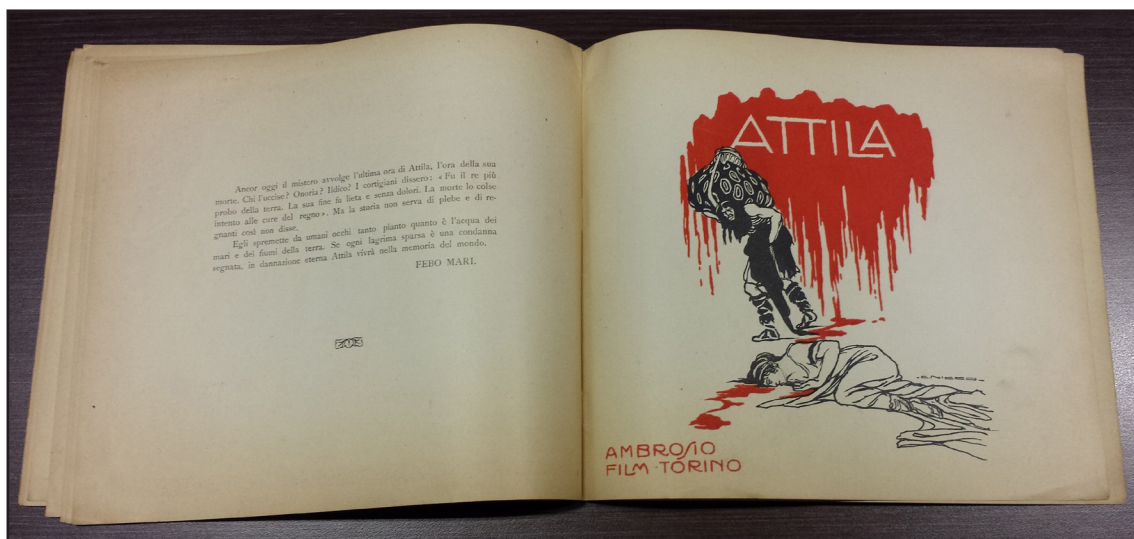
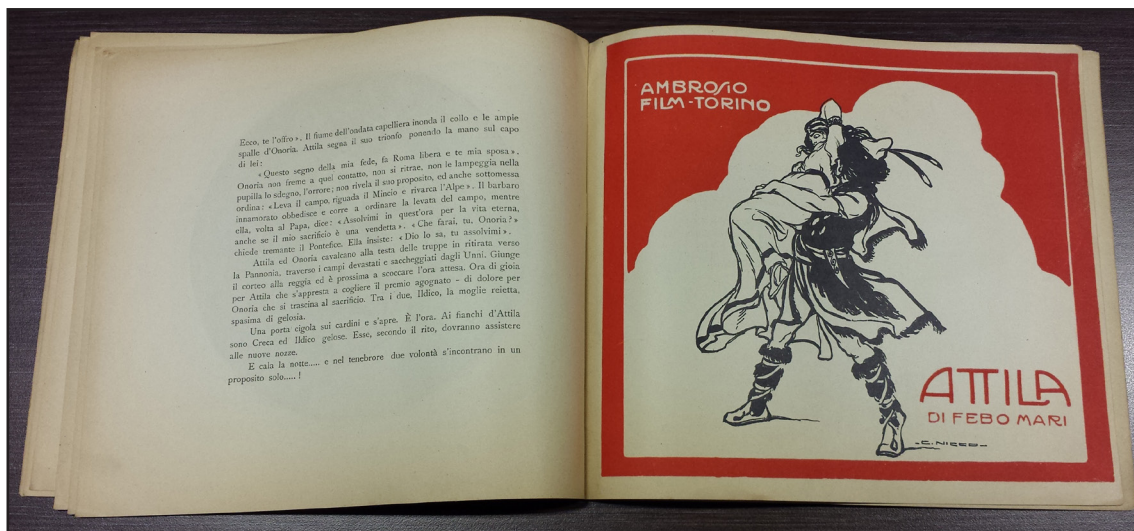
Fig. A42. Folleto editado por la productora italiana Ambrosio Film que narra e ilustra, con dibujos de Carlo Nicco y Giovanni Vianello, la película *Attila* (1918), de Febo Mari. (BNF)











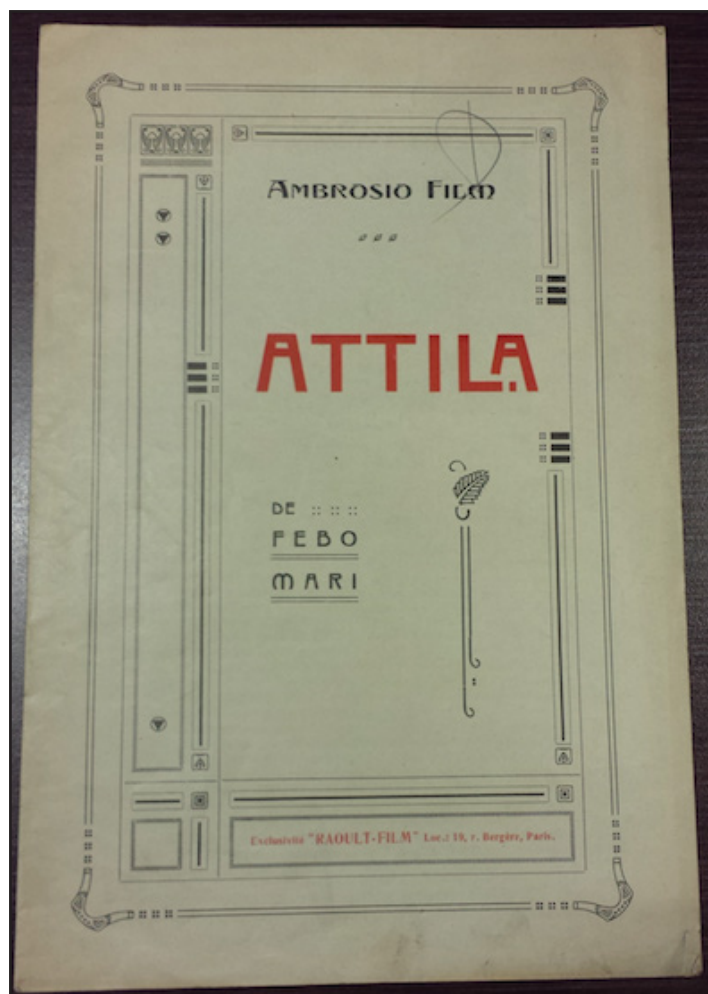
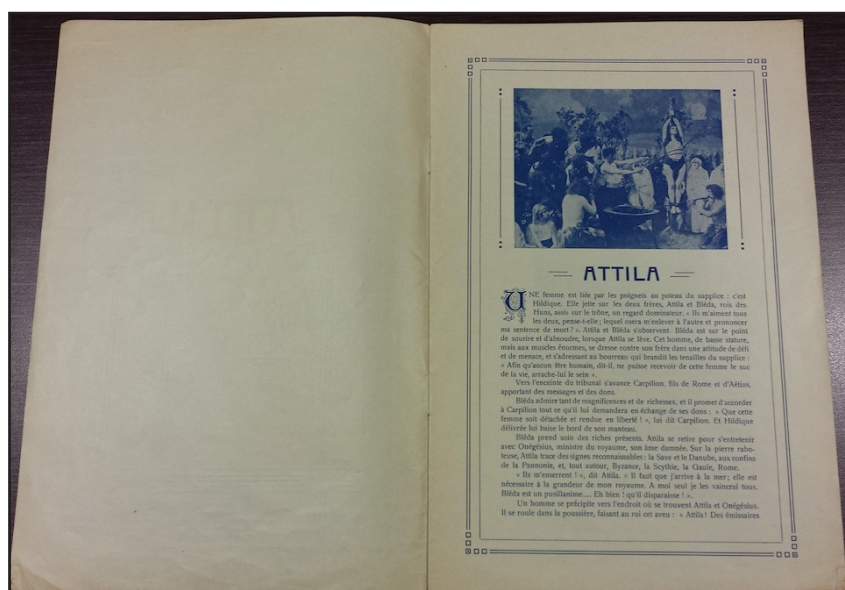
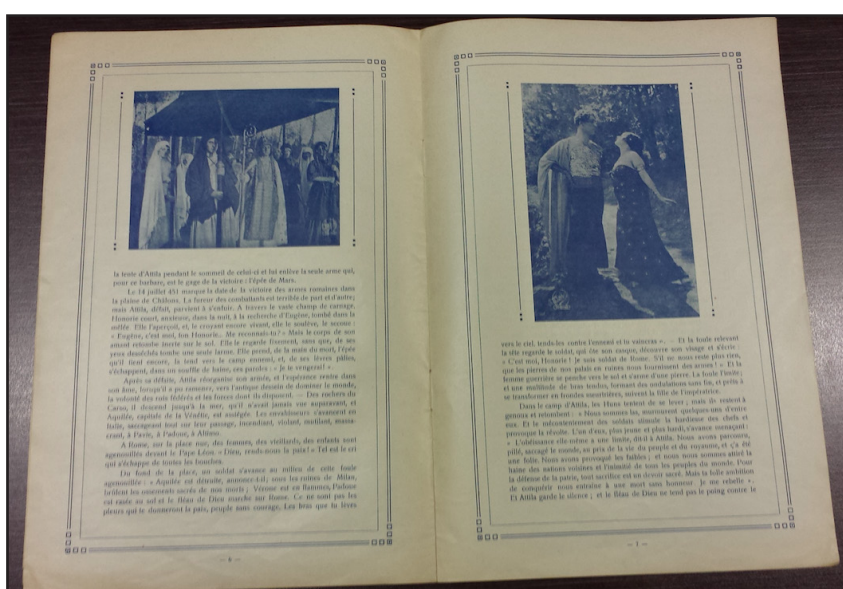
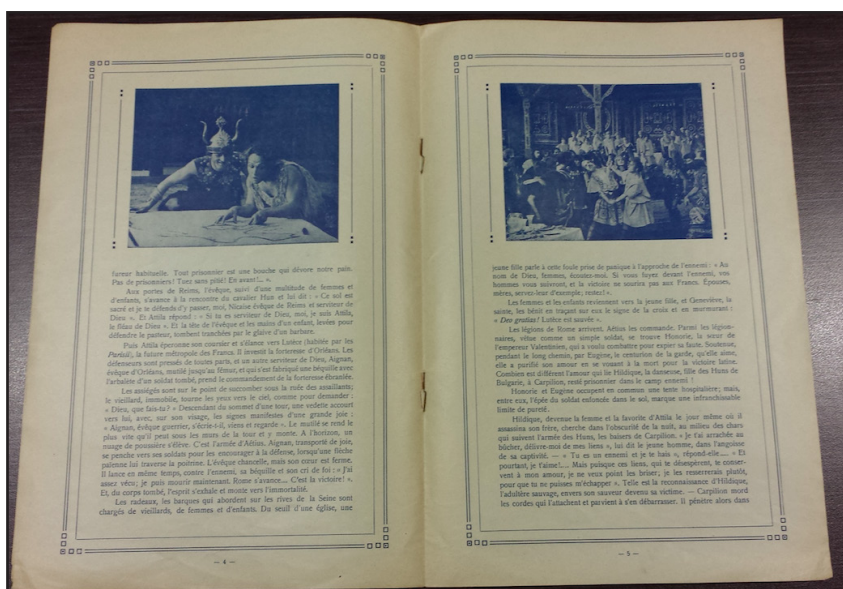
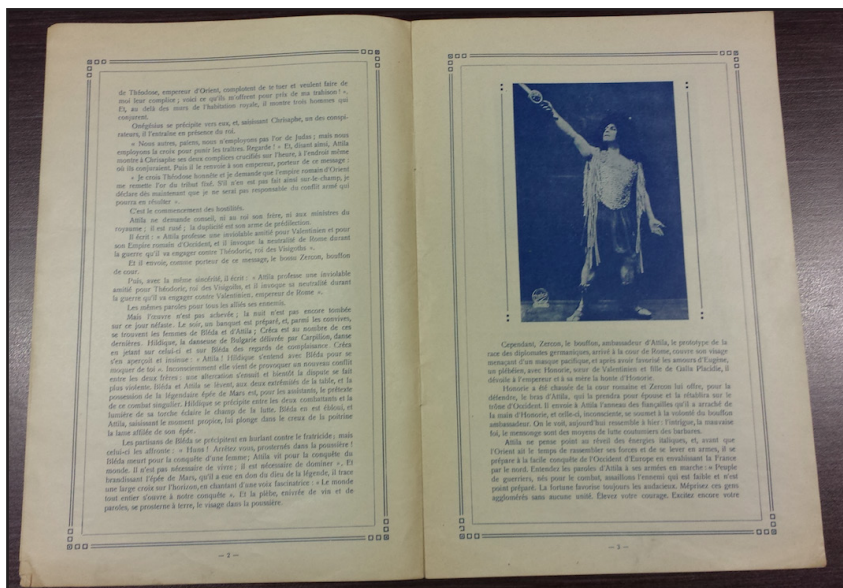
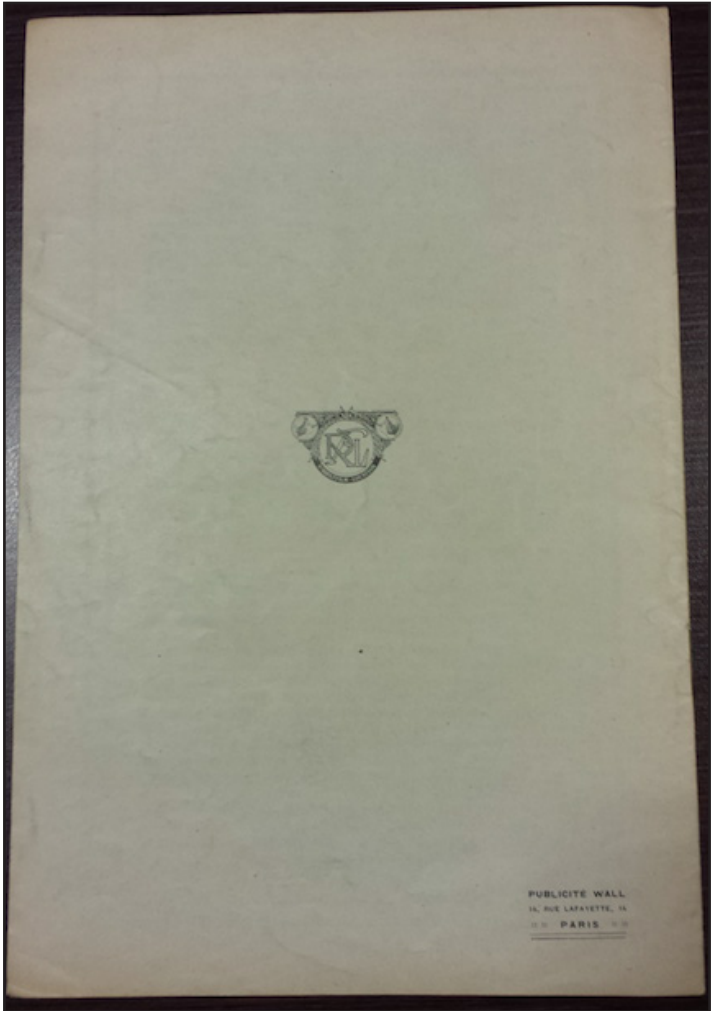
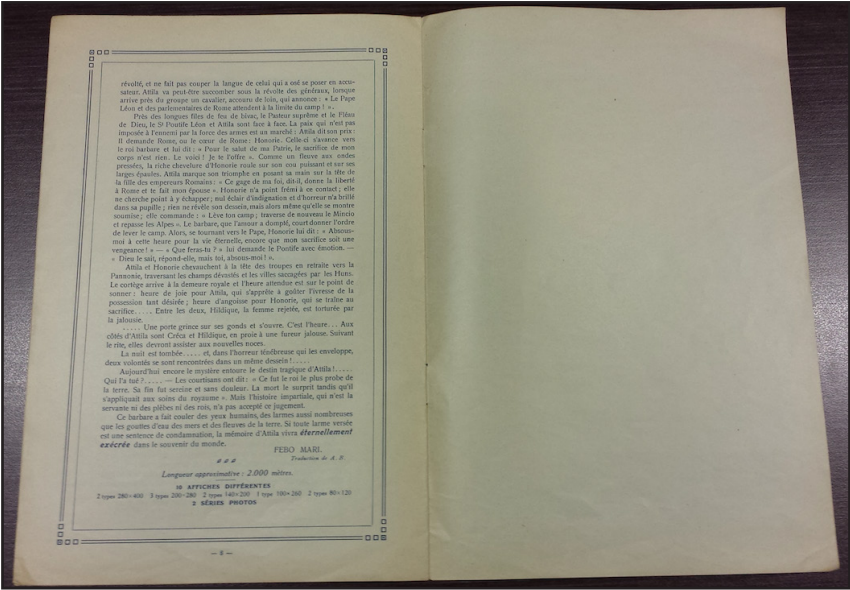


Fig. A43. Traducción francesa del folleto reproducido en la figura A42, publicado por Publicité Wall. (BNF)









« J'allai m'entraîner au stade. »

Nino Frank
raconte...

L'Athlète incomplet ...film de Claude Autant-Lora

Tout cela est assez bon. Cette Evelyn parle comme si tout était facile. Mais elle est si éblouante que je suis sûr avant d'aller pour de bon en entrainer au stade.

17 mars. — Pauvre Ferdinand Miller ! Es-tu vraiment en train de vivre une existence stérile ? Je traverse en ce moment une période noire et le mot d'acharnement contre moi avec une constance et une haine vraiment déconcertantes. Et vous, mes pauvres cactus délicats, qui devenez-vous, sans moi, sans l'irradiation, sans... ?

[illegible]

de s'en prendre au vent, commença à me poursuivre; je me mis à courir, tout autour du stade, et j'ai pu le sentir.

Toutefois dans cette libération de la libération, Le garçon de tout à l'heure est déjà revenu trois fois, avec d'autres gens. Quelle obstination! Je suis convaincu de rester ici — et sans échapper. Quel! Une voix de femme, le haut : bruyamment que l'air est le pour s'en occuper, pour ce Mlle Schmitt.

18 mars. — Le désastre! Je suis vaincu. Cette cliente de la librairie, hier, c'était Nina Granier; elle a appelé toute la soirée. Et comme elle étudie la psychanalyse, elle veut me guérir en me parlant à haute-voix, seule à seule! Pauvre Fred Miller! Ça s'est pas tenu! Je jouais homme qui n'a pas peur, sur le stade, c'est notre champion de course à pied, et comme je l'ai vu, avant ça, me voir que je cours. Tous le veulent, Nina, Evelyn. On nous concurrençait direct sur le banc de Nina Granier et il m'a menacé de me bouter si je le dérangeais. Ah mon Dieu, mes pauvres enfants! Oh lui? Oh moi machin? La finitude s'exhale contre moi...

Notes de Mlle Fanny Legendre

Ici se termine le journal de Fred. Ce petit livre où il a scrupuleusement marqué toutes ses pensées, jusqu'à l'extrême point, il voulait le jeter. Il a tellement changé... Mais je ne crois pas qu'il le jette. J'y mettrai quelques mots et je le garderai précieusement.

Fred a été plus ce qu'il était : c'est un jeune homme entreprenant et fier, qui aime et aime bien, qui a le bon sens d'être franc avec ses amis et qui a gagné sa réputation devant Pascal et tous les « Quinquara ». Montréal a gagné, grâce à Miller. Et Fred Miller a gagné parce que je lui ai rendu confiance en lui, quand tous l'avaient abandonné (ordonne Nina, qui déteste ce rôle l'humain). Alors bien, il est venu à la libération et il m'a prouvé entre ses bras... il a rendu confiance ! — *Non Fred.*

Il y a dix ans

6
June 1932

On retrouve *La Terre qui Sèche*, un des meilleurs films de Marnett ; *Le Rail*, un des plus savants de Lupo Pick ; *L'Épreuve de l'ice*, un des plus caractéristiques de Victor Nizkine ; *L'après* un livre de M. Bergman dont, exactement dix années plus tard, on donnera une pièce au Théâtre de l'Arbre Glot et Ciel ; *Jacques*, une des œuvres les plus connues de Léon Poirier ; *Les Trois Larmes*, une des plus lumineuses de Fritz Lang.

Publication de *Voyage dans la République des Lettres*, de M. André Lang. On y trouve des déclarations sur le cinéma, René

De M. Mac Orlan : « Le cinéma, tout comme celle les statues des lieux (si vous permettez cette image), commencent seulement à commencer des choses visibles ».

De M. Léon Baudry : « Savez-vous quel est le secret, simple et magique, du ciel ? C'est qu'il peut être tout à fait humain et qu'il glisse dans des qu'il l'est un peu. Un homme de vision est donc l'air. Là, croyez-moi, est la raison profonde du succès croissant du cinéma. »

Extraits du journal de Fred Miller, élève de l'Université de Montréal

[illegible]

Écris encore une lettre à Nina Gnessin. Si elle est vraiment belle comme les photos que publient les journaux de Québec... Elle est certainement aussi belle et saine d'esprit. J'ai lu la lettre à mon chat, qui s'est saoulé mort. Je commence à m'exprimer assez bien en français. Puis j'ai bien caché la lettre dans le coffret qui contient les deux autres. On dit que Nina Gnessin va venir à Montréal avec l'équipe de l'université de Québec. Toujours ces diabolos sportifs! Il faudrait bien que j'aille au stade si je veux le voir. De loin, je me contenterai de la voir de loin.

Ma main... Une catastrophe effroyable !
 Mais l'abbé est arrivé chez moi au moment où, en sortant de la salle de lecture, je m'agenouillais en silence : elle a vu sur la table l'écroulement portant l'adresse de Nina Gnessin et elle a mis dans la boîte ses lettres. Je l'interrogeai : elle me dit qu'elle n'a rien vu, qu'elle n'a écrit ces lettres ; j'y insiste que je suis le meilleur homme de l'équipe de Montclair, le seul poète du monde universel, un grand infatigable... Enlève Laganand cherches à me rassurer. C'est tout à fait inutile, elle ne croit rien de ce que je dis. Je lui montre la lettre, elle me dit que c'est la lettre de la librairie de Mile Schmidt, sans émotion, comme moi ; pourtant moi, cette vaine puérilité de Mile Schmidt me tance comme la lettre de Nina Gnessin, elle me dit que j'ai écrit deux fois par jour ! Toi-même tu peignes, tu peignes énormément. Enlève dit que je suis timide et qu'il faut que je sois. Mais moi, je crains toujours, vraiment, moi, je fais avec moi-même, moi-même, j'en suis sûr, moi-même, moi-même en moi seul.

Comment se jui lui pour confier tout à Eulhén Legrand? C'est une excellente fille et je crois que nous serons amis. Elle est douce et paraît me comprendre. Elle s'intéresse à mes croquis. Quand je lui ai parlé de l'affaire de la lettre envolée, elle m'a demandé un long instant pensive ; ensuite, elle a affirmé :

Tout le monde
insiste...

—pour que je prenne
part à la course.



Nina prétendait
me faire subir...

—une cure
psychanalytique.

Nina prétendait
me faire voir...

...and rare
psychomally liquor.

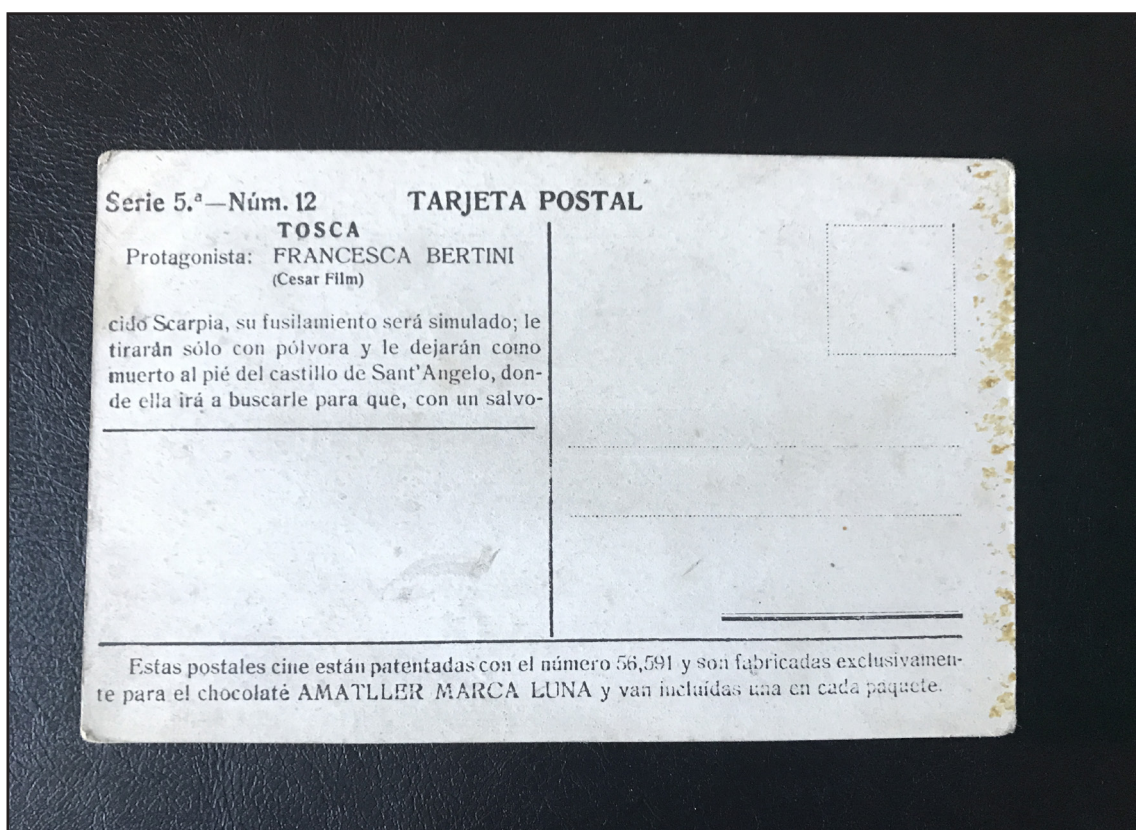


Nina et Evelyn étaient de vieilles amies.

Fig. A44. Novela cinematográfica «L'athlète incomplet», firmada por Nino Frank
(*Pour Vous*, 23-06-1932). (Cinémathèque Française)



Fig. A45. Postal de Chocolates Amatlíer (serie 5ª, nº 12; s.f.), que reproduce una fotografía del filme *Tosca* (1918), de Alfredo de Antoni, novelizado en *Blanco y Negro* (9-2-1919). (Col. Patricia Barrera)



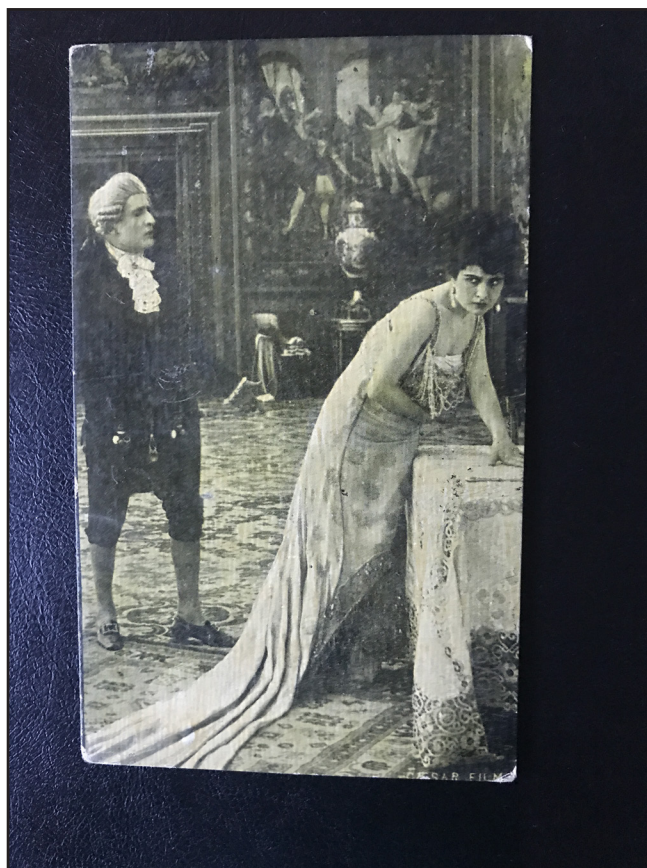
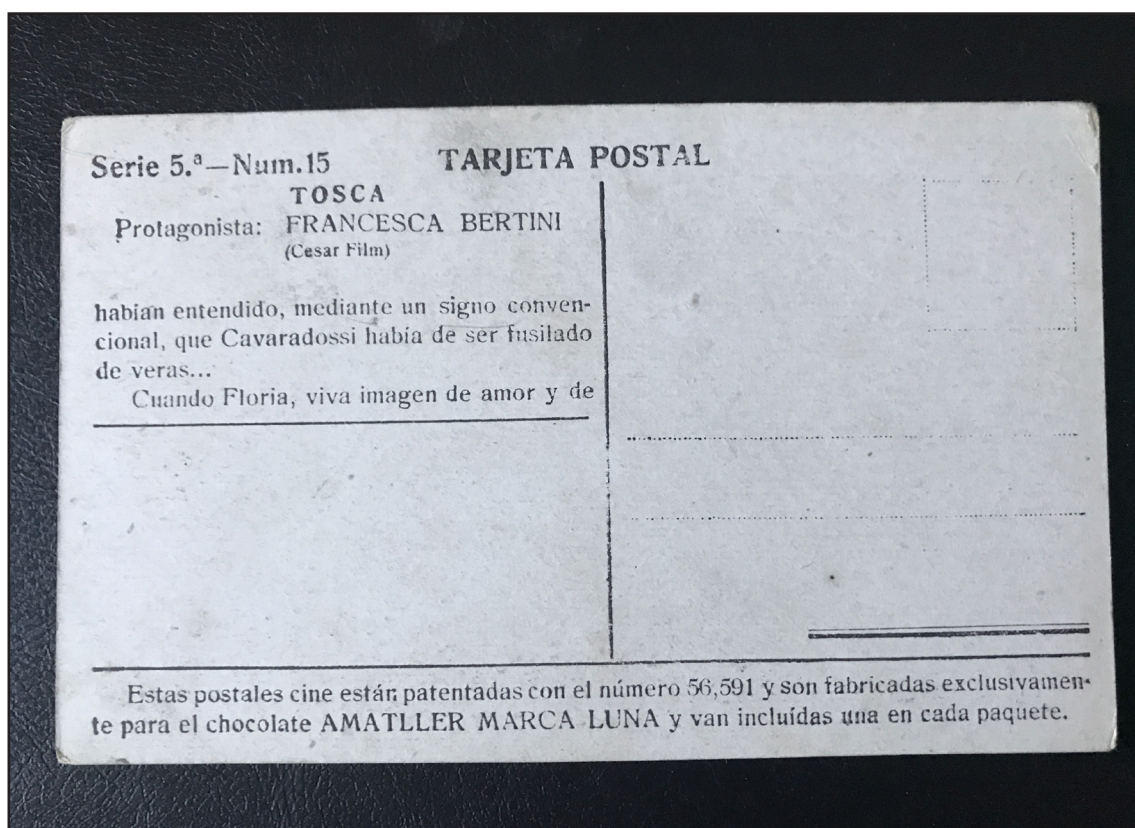


Fig. A46. Postal de Chocolates Amatlter (serie 5.^a, nº 15; s.f.), que reproduce una fotografía del filme *Tosca* (1918), de Alfredo de Antoni, novelizado en *Blanco y Negro* (9-2-1919). (Col. Patricia Barrera)



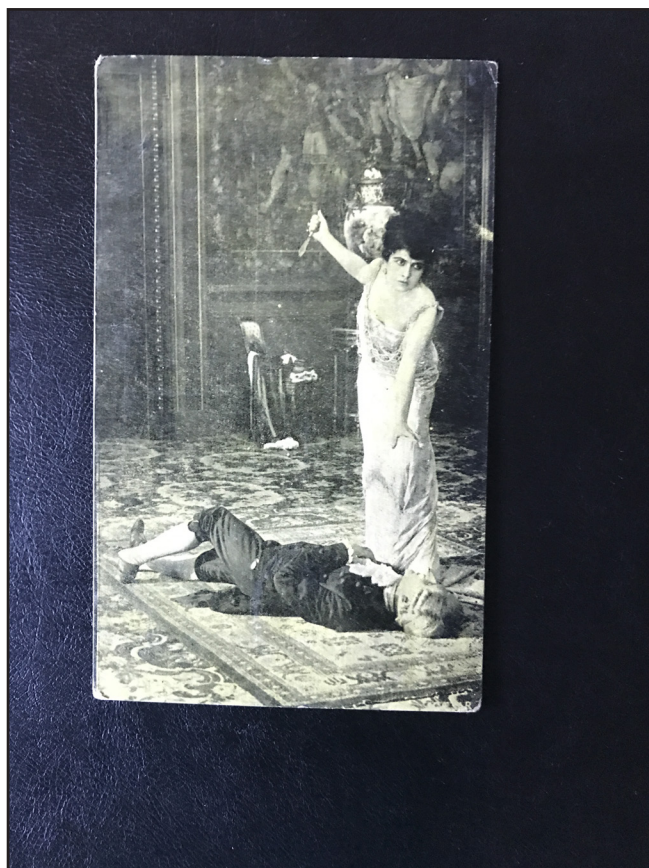


Fig. A47. Postal de Chocolates Amattler (serie 5ª, nº 16; s.f.), que reproduce una fotografía del filme *Tosca* (1918), de Alfredo de Antoni, novelizado en *Blanco y Negro* (9-2-1919). (Col. Patricia Barrera)

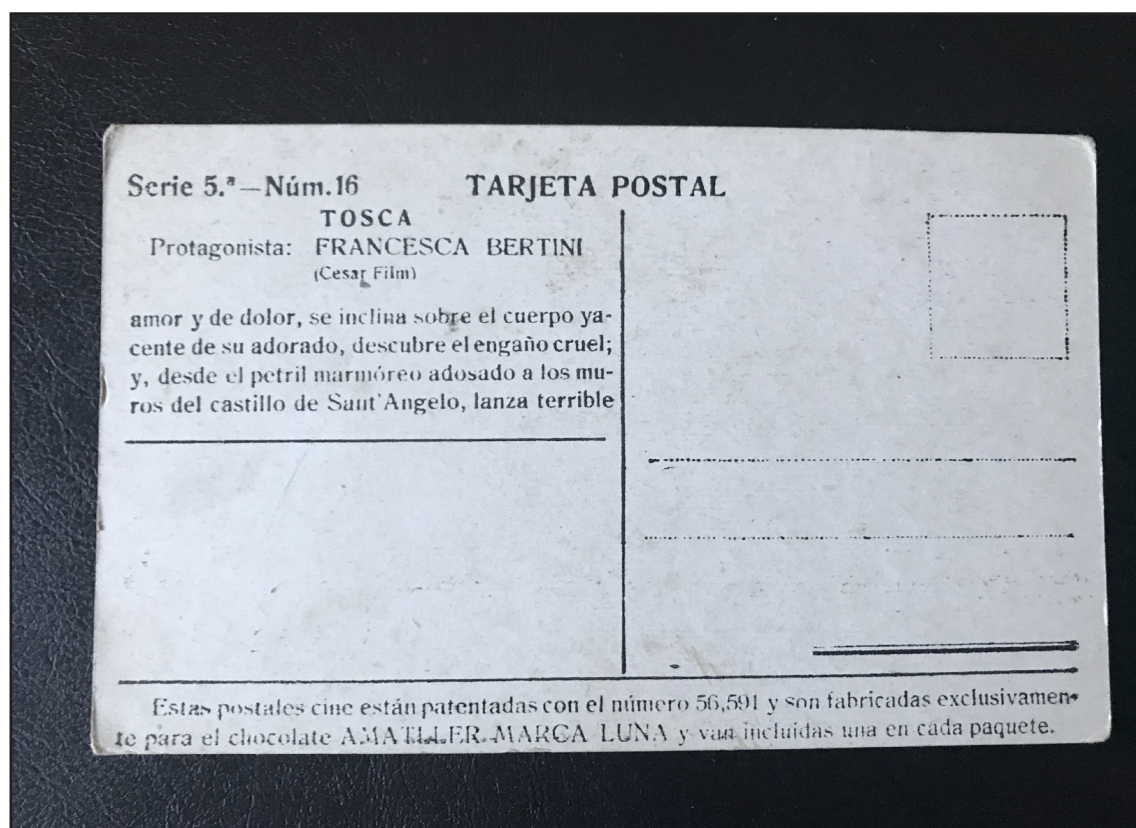
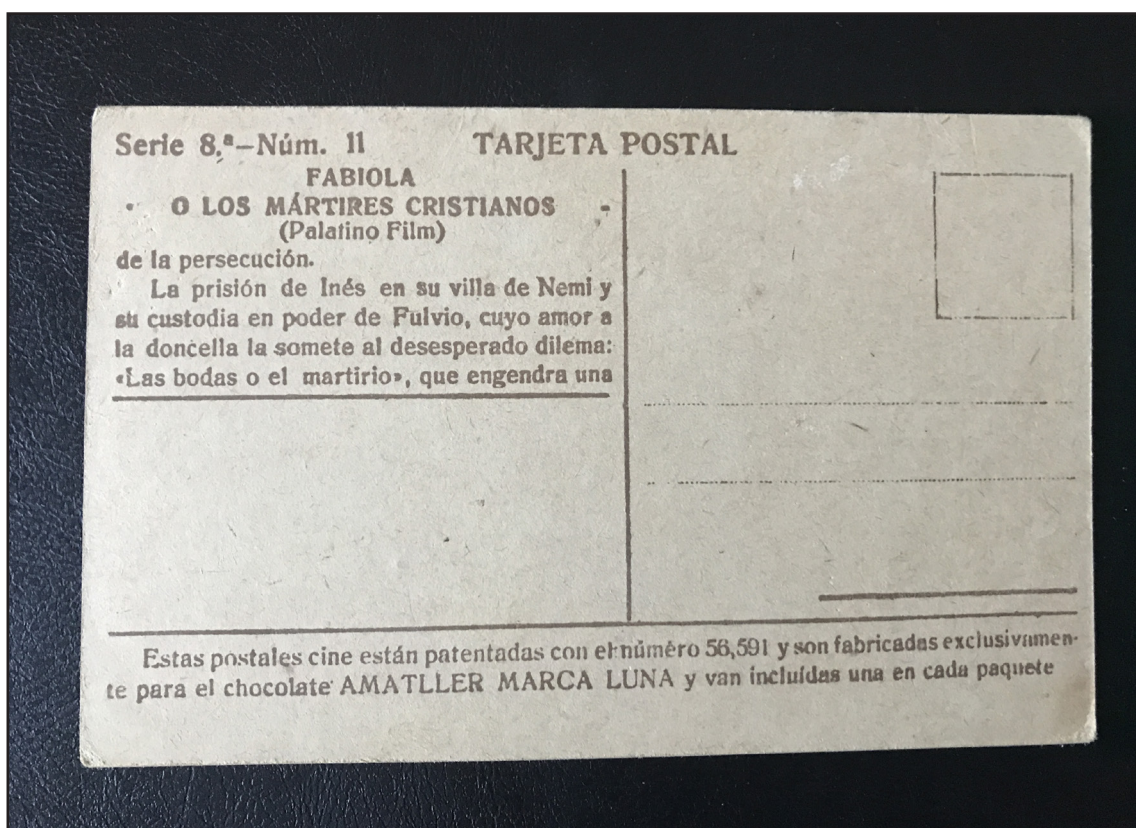




Fig. A48. Postal de Chocolates Amatller (serie 8ª, nº 11; s.f.), que reproduce una fotografía del filme *Fabiola* (1918), de Enrico Guazzoni, novelizado en *Blanco y Negro* (16-2-1919). (Col. Patricia Barrera)



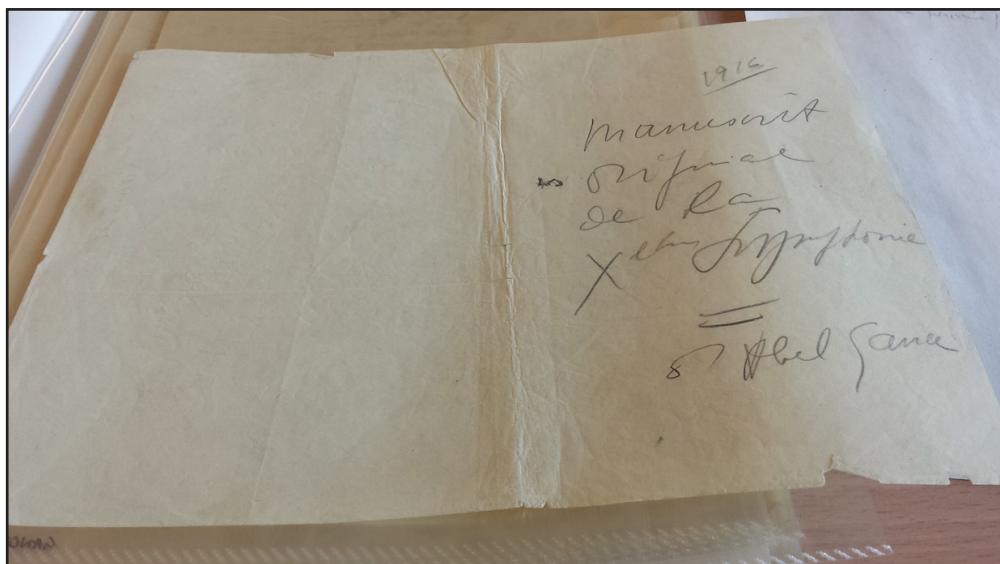


Fig. A49. Guion autógrafo de Abel Gance de la película *La Dixième Symphonie* (1918).
(Cinémathèque Française)

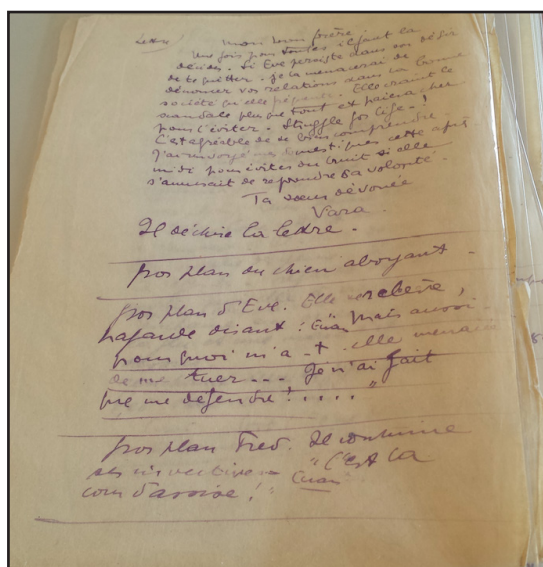
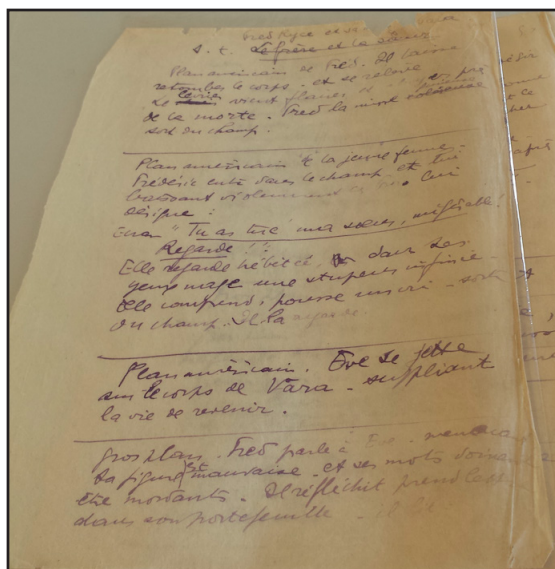




Fig. A50. «Érase un hombre» (*Blanco y Negro*, 22-6-1919), novela cinematográfica de la película *Terje Vigen* (1917), de Victor Sjöström. Ejemplo de novelización de los años diez en el citado semanario



Su mujer había dado a luz una niña encantadora.

de una extraña locura, el viejo lobo de mar adquiría un aire terrible que impedía que nadie se aproximase a él.

No obstante, este viejo solitario había sido en sus tiempos mozos un alegre maripero, el más alegre de sus camaradas.

Su pasión favorita era navegar por alta mar, embriagándose con su horizonte azul y su aire fresco.

Gustábale tanto la vida libre del marino, como le causaba profunda tristeza cada vez que tenía que regresar a tierra para el obligado reposo del invierno.

Un día, de regreso de un largo viaje, se vió sorprendido por un acontecimiento que vino a cambiar por completo las costumbres de su vida.

Su mujer había dado a luz una niña encantadora.

Los ardientes deseos de estar en el mar; aquella irresistible atracción que el Océano ejercía en Terje Vigen fué aminorándose ante el suceso; fué poco a poco suavizándose, hasta desaparecer.



En vano le instaban los compañeros a que les acompañase a la taberna.

Unicamente vivía para el doble amor de su esposa y de su hija.

Más que nada agradábale quedarse en casa entretenido en la contemplación de su pequeña y presenciando el misterioso desenvolvimiento de aquella vida. En vano le instaban los compañeros a que les acompañase a la taberna.

Así vivía colmado de felicidad, cuando en 1809 sobrevino la guerra. La flota enemiga bloqueaba la costa de Noruega, imposibilitando toda importación de víveres. Para colmo de desgracias, la cosecha del país había sido de las peores, y el hambre se dejaba sentir, causando numerosas víctimas, sobre todo entre las familias humildes que moraban a orillas del mar.

Muy cerca de éste, sobre una pequeña montaña, se reunían los habitantes de la costa, presididos por el cura, e imploraban la misericordia divina.

Pero como un mal presagio, veían aproximarse, desde lejos, los buques que vigilaban la costa bloqueada, y dándose cuenta de la terrible realidad,



Horas más tarde llegaba sano y salvo al fin de su viaje.

huían aquellas pobres gentes despavoridas a medida que se acercaban los buques. En el hogar de Terje llegó a reinar la miseria, y el dolor del padre era cada día mayor por no hallar posibilidad de socorrer a los suyos.

A consecuencia de las privaciones, su hija cayó gravemente enferma.

Desesperado ya, abandonó Terje Vigen su domicilio.

De pronto tuvo una idea luminosa y audaz.

Quería, aunque fuese por última vez, navegar hacia la próxima costa fronterá para buscar allí, burlando la extremada vigilancia del enemigo, algunos alimentos indispensables para los seres a quienes amaba.

Volvió a su casa y confió la idea a su mujer.

Ella comprendió el terrible riesgo que iba a correr su marido; pero dándose cuenta de la terrible realidad de las circunstancias, consintió que su esposo realizase el arriesgado viaje, y aun quiso que tomase la mitad del pan que les quedaba para mantener sus fuerzas durante la excursión.

A la noche siguiente despidióse Terje de su familia, y con el corazón lleno de esperanza se hizo a la mar en una ligera y débil barquilla.

El viaje fué feliz y sin incidentes.

Tocaba ya la costa extranjera cuando vióse descubierto y perseguido por un buque enemigo.

Pero advertido a tiempo, púsose a remar con todas sus fuerzas, y pudo ganar la orilla, internándose en el territorio, no sin haber cubierto antes su barco con hojas y hierba para librarlo de las pesquisas de sus perseguidores.

Horas más tarde llegaba sano y salvo al fin de su viaje, a la ciudad donde había de adquirir los alimentos precisos para los suyos.

En cuanto hubo comprado todo lo que necesitaba, emprendió nuevamente la caminata de regreso a la costa.



Terje redobló sus esfuerzos para ganar la costa.

En cuanto llegó al sitio donde había dejado oculto su barco, pudo comprobar que éste no había sido descubierto. Feliz por el buen éxito, embarcóse de nuevo, y poco después, sin detenerse a descansar siquiera, salió del puerto extranjero y emprendió el viaje de regreso a la isla, impaciente por llegar junto a su familia.

Extenuado por el cansancio, después de cuatro días de travesía y muy cerca de las costas de su patria, fué descubierto por otro buque, que lanzó botes al agua para perseguirlo. Terje, que comprendió claramente el peligro, redobló sus esfuerzos para ganar la costa y burlar de nuevo al adversario. Era una carrera de vida o muerte. A pesar de su boga desesperada, el gran barco le alcanzó y echó a pique su barca. Terje Vigén comenzó a nadar furiosamente hacia la orilla, y la persecución continuó. Disparáronle tiros, viéndose él obligado a sumergirse para no ofrecer blanco.

Al fin se vió obligado a rendirse.

Conducido al buque enemigo, en vano imploró perdón ante el capitán.



Un día Terje Vigen encontró al hombre causante de todos sus males.

Por toda respuesta a las frases en que pintaba la angustiosa situación de su mujer y su hija, sólo obtuvo de aquél un gesto de desprecio. Terje Vigen fué conducido a una prisión, donde permaneció cinco años, hasta que terminó la guerra.

Los horribles sufrimientos pasados en su celda, pensando en su familia abandonada convirtieron a Terje Vigen en un anciano triste y hosco.

Cuando regresó supo que su mujer y su hija habían muerto de hambre durante su ausencia.

Un día Terje Vigen se encontró frente al hombre causante de todos sus males.

Vivía el triste marino de su oficio de piloto, en otra casita situada muy cerca del mar, cuando vió cierta tarde de dura tormenta un gran barco que, zarandeado por las olas, corría a estrellarse contra las rompientes. Terje Vigen apresuróse a prestarle auxilio, y ya a bordo se disponía a conducirlo hacia el puerto cuando reconoció en el capitán al que también mandaba el



El capitán, poseído de terror, no sabía cómo explicarse la conducta del viejo marino.

buque enemigo que le había aprisionado. Entonces cambió con violencia la dirección de la nave, intentando aproximarse a las rocas. Arriaron los marinos los botes. El capitán, su mujer y su hija ocuparon la barca de Terje Vigen. El viejo dirigió su embarcación hacia el mismo sitio donde varios años antes había sido hundida la suya. Ya en el lugar fatal, abandonó de repente el timón, y con un remo abrió una gran brecha en el bote. Pronto los cuatro personajes estuvieron en pie sobre una roca.

El capitán, poseído de terror, no sabía cómo explicarse la conducta del viejo marino. Este se había apoderado de la esposa y de la hija de su enemigo. En breves palabras, entrecortadas por la ira, brillando de odio sus ojos, Terje recordó al capitán todo lo que le había hecho.

—Por vuestra culpa murió mi hija y murió mi mujer. Ahora voy a vengarme.



Ellas mandan.

EL ÚLTIMO VARÓN EN LA TIERRA

POR ANGEL DE TOLEDO

PELÍCULA PRESENTADA POR LA CASA WILLIAM FOX

ANTES de la catástrofe que hubo de modificar tan radicalmente su existencia, Virilia era un país esencialmente belicoso. En muchos millones de leguas a la redonda sus habitantes tenían fama de duros, de atroces, de invencibles. Vivían en perpetua agitación, y no había cuartel para los gorriones ni los poetas. Como era de esperar entre gente tan bravucona, los vecinos les declararon la guerra. Los vecinos habían existido siempre en aquel país exclusivamente para declararles la guerra. Varios meses se prolongó la lucha, y fué tan espantosa, que hasta los niños hubieron de tomar las armas. Al fin se firmó la paz. Entonces sobrevino la catástrofe de que no ha habido jamás ejemplo. Al día siguiente de subscrita la concordia, cuando las mujeres subían a las torres para comunicar su júbilo a los carillones, presenciaron un espectáculo increíble: todos, absolutamente todos los varones, mozos o caducos, aparecieron, quién en su cama, quién en el agro, muer-

tos. Ni uno solo se salvó de aquella especie de misteriosa epidemia que tuvo la singular característica de respetar a las mujeres. Imaginaos la escena. Todo Virilia alzó al cielo sus clamores, como espesa y tenebrosa columna de humo. Las viejas más viejas, mesándose los ralos cabellos, aseguraron que tan horrenda desgracia significaba un castigo de los dioses. Durante mucho tiempo, en aquel país tan algarero y estruendoso no se percibió más que el murmurio de los suspiros de las viudas y el apocado gemido de las huérfanas. Por las noches, en el silencio lúgubre del luto, al cabo de los años, pudo oírse el canto del ruiseñor.

Mas, como el mal de muchos es el alivio de todos, y como el tiempo es la medicina menos falible, las mujeres del país aquél asumieron su gobernación heroicamente. Hasta entonces habían sido las eternas relegadas, las pasivas, las dulces enclaustradas del hogar, en el que consumieron es-



ADOPTARON, EN SU INDUMENTO, CIERTAS PRENDAS MASCULINAS.

Fig. A51. «El último varón en la Tierra» (*Blanco y Negro*, 4-10-1925), novela cinematográfica de la película *The Last Man on Earth* (1924), de John G. Blystone. Ejemplo de novelización de los años veinte en el citado semanario



—¿Y QUE MOTIVO? —LE PREGUNTO LA PRINCESA GOBERNADORA— ¿TE INDUJERON A RECHAZARLOS?

térilmente la mirra y la miel de sus virtudes. Los hombres las consideraban únicamente como servidoras muy idóneas para lactar a las criaturas, para confeccionar un guiso succulento, para bruñir un mueble o una pechera. Nada más. La falta de hombres inauguró una era de actividades femeniles que no tardó en substituir con ventaja a las que siempre parecieron peculiares del sexo contrario. Las sistemáticamente preteridas no tardaron en convencerse de que poseían aptitudes para impedir que la vida en Virilia no sufriese trastornos ni interrupciones. Y, aplicándose unas a las filigranas y otras a los laboratorios, ministerios y talleres, no tardaron en comprobar recíprocamente que servían para algo más que para asustarse de los ratones y manejar la rueca. Adoptaron, en su indumento, ciertas prendas masculinas. Fumaron, no por sentirse más audaces y fuertes, sino por alejarse a las menos aptas. La paz y el estudio modificaron el aspecto de las poblaciones, iluminándolas con cierta claridad de juventud. Por las calles picoteaban los pajarillos, y sobre las mesas de trabajo ardían las flores. Médicas, abogadas, poetas, inventoras, desempeñaban su cometido sin contratiempo. Los costumbres, antes de hie-

rro, dulcificáronse. La Virilia de ayer, tronitosa como un campo de batalla, reposaba ahora con el suave zumbido de la colmena. La única sombra que afligía a tantas activas y diligentes era la amenaza ineluctable del acanamiento del país. En los laboratorios afanábanse las mujeres más insignes para descubrir la fórmula que diera el elemento de la inmortalidad, aunque la raza masculina no se reprodujera, porque lo cierto es que se pasaban muy a gusto sin ella, hasta todavía de sus rudezas, de sus intemperancias, de sus incomprensiones...

Sin embargo, ni los matraces ni los microscopios, con haber llegado a perfeccionamientos científicos de insospechada calidad, resolvían el problema. Reunidas las arbitristas y las investigadoras más notables se acordó explorar con todo celo el país, de punta a punta, por ver si en algún recoveco montañoso quedaba vivo un hombre, aunque la Naturaleza le hubiese dotado de un genio de mil demonios. Y por todas partes salieron en busca.

Además, publicáronse edictos ordenando su captura. En la frontera ocurrieron alborotos más pintorescos que graves, porque las mensajeras de Virilia pudieron compro-



LA REINA, QUE HABÍA ENCARGADO UNA ESTATUA SUTA, LA ABRINCÓ EN UN DESVAN DE PALACIO

bar un rumor del que no habían hecho caso, en su enemistad, las mujeres gobernadoras del país; y era que en el vecino, a raíz de la firma de la paz, también habían sucumbido fulminante y unánimemente los varones todos. El problema, pues, adquiría una importancia evidente, mientras los experimentos de los laboratorios no lo resolvieran con éxito.

Al fin, un día —día de más luz que otro alguno—, una escuadra de Amazonas trajo a la capital a un ser estrafalario. Cubierto de lodo, demacrado, pero arrogante y de mirada viva, no tardó en confesar su personalidad. Era un buen ermitaño que se había escondido en lo más fragoso de una sierra huyendo de la mujer y de sus abominables seducciones.

—Y qué motivos —le preguntó la princesa gobernadora— te indujeron a rechazarlos?

—Señora —contestó con entereza el misógino—; recuerdo haber oído que “la mujer es péfida como la onda”. Quise mucho a una; la idolatré; enflaquecí por ella... Y ella, voluble como esas mariposas que tanto os seducen; inconstante como el aire que se lleva vuestros juramentos de amor, olvidóse de mí, y contrajo matrimonio con otro,

que era precisamente mi amigo predilecto y mi consocio en una manufactura de perfumería.

La reina gobernadora y sus azafatas no pudieron reprimir un movimiento de contrariedad.

—¿No serías tú el infel, el antojadizo, el desertor? —dijo, echando lumbre por sus azules pupilas.

—Señora —repuso el único hombre que quedaba en la tierra—, mi corazón ha padecido por haber procurado ser siempre leal a sí mismo. Las mujeres sois llamas fragantes y peripuestas que el Averno echa por el mundo para perder y socarrar a los hombres. Quiero volverme a mi montaña.

Las que lo oían vibraron de indignación. La reina no pudo dominarse y le asió con ira de las muñecas.

—Llévose de aquí —ordenó—. Encerradle en obscuro calabozo para que se le cure la insensatez que padece.

Una de las azafatas susurró:

—Me permito insinuaros, señora, que sería preferible dejarle suelto, para que, ya que tanto le enojamos las mujeres, le entrara en razón el tormento de nuestra presencia.

La reina meditó un instante:

—¡No! Que lo conduzcan a la plaza Monumental y lo subasten.

La otra azafata sonrió con disimulado júbilo. Precisamente disponía de bienes de fortuna tan cuantiosos que era la primera contribuyente del país.

El último varón de la tierra vióse asediado apenas se expuso a la curiosidad pública. Una especie de sismica conmoción sentimental agitó a todos los corazones femeninos. La paz, que tan cristalino curso seguía, alborotóse y se enturbió con cenagosa furia de desbordamiento. La subasta fracasó, porque las virilitanas menos pudientes promovieron rebeliones contra las acaudaladas. El hombre fué llevado de aquí para allá y agasajado y atendido, sin que depusiera su misoginia. La reina, que había encargado una estatua suya, la arrinconó en un desván de Palacio. El Gobierno, perplejo, no sabía qué medidas adoptar. Organizó pugilatos para que la mujer vencedora se lo llevara, en calidad de premio a su vigor y arte. Hubo Juegos Florales, cuya más preciada recompensa había de consistir en una sonrisa del ex ermitaño, elegantemente vestido, rasurado y pimpante. Hicieronle visitar las academias, las universidades, las factorías, para que, entre tantas hermosas, dulces y rendidas compañeras, concediese a todas por igual la merced de sus palabras y de sus cortesías. Fué inútil. El único hombre se mostraba huraño y aun colérico. Pasado de extremo a extremo por la nación entera exclamó al fin:

—Dejadme. No quiero ser propiedad de todas, sino de una sola. Reservadme la gloria de elegir.

—¿De elegir? —profririeron a una mil voces musicales—. ¿Y cómo vas a hacerlo?

—Así —dijo el hombre a tiempo que cerraba los ojos.

Un silencio religioso cayó, como un bálsamo, sobre estas palabras.

El hombre hizo que le vendaran y solicitó la libertad suficiente para vagar a su antojo por la población. Caminando a tientas, ateniéndose a su instinto, iba de puerta en puerta, esperando percibir en el reposo de los hogares la voz misteriosa que había de vencerle y desarmarle. Como en otros mitos de otras edades sabía que la elección es fortuita, que el amor de veras no ve jamás, que el maridaje de dos almas se consuma en el sigilo y en la desorientación.

Por las rendijas de balcones y de ventanas todas las mujeres de Virilia acechaban los pasos del hombre único. El cual continuaba su peregrinación, día tras día, extendiendo los brazos, aguzando el oído, y con el oído, el corazón, manso lazarillo que no engaña. Y una vez se detuvo en el umbral de una vivienda, lanzó un grito y dijo, como deslumbrado:

—¡Aquí, aquí es! —exclamó.

Mil, diez mil mujeres acudieron rápidas a rodearle. El hombre se había quitado trémulamente la venda para ver confirmadas sus telepáticas y deleitosas inquietudes. Estaba delante de una mujer, que, a su vez, desfallecida y pálida, intentaba sonreír.

—¿Te acuerdas...? —murmuraba él, traspasado de gozo—. Tú fuiste la que yo amé; la que tuvo la crueldad de olvidarme. Perjuró y veleidosa, sin embargo, te seguía adorando. ¿Me quieres aún?

La elegida bajó los ojos. Sólo supo balbucir:

—Estoy viuda.

Y, colorín, colorado... Se casaron, tuvieron dos gemelos, varón y hembra, y en la populosa ciudad de Virilia renació la paz para no morir nunca.

Angel de Tolosa

(FOTOS HISPANO-FOX-FLM)



—ORGANIZOS PUGILATOS—

Argumentos de películas.

«EL CANTAR DE LOS CANTARES»

Poco después de morir su padre, Lili deja el apacible lugar en que pasara su niñez para irse a vivir con una tía suya, dueña de una tienda de libros de segunda mano en un arrabal de Berlín. A la brusca mujer no le produce gran alegría encargarse de la joven: Lili tiene dieciocho años, es linda en extremo y posee un cuerpo divino; todo lo cual, de creer a su tía, será causa de su perdición si no es precavida. En vida de su padre Lili aprendió a leer la Biblia. Ambos encontraban raro deleite en su lectura, en particular el *Canto de Salomón*, el cual Lili sabe de memoria. *El cantar de los cantares* encarna para ella toda el alma de su existencia. Cree ciegamente que la Providencia le deparará un amor igualmente bello y sublime.

Una tarde en que Lili se encontraba sola entró en la tienda Richard Waldow, un joven y aprovechado escultor que vive en la casa de enfrente. La belleza de Lili le deja maravillado. Bajo las voluminosas ropas de la muchacha adivina un cuerpo ideal, la ansiada inspiración que en vano ha buscado para la estatua que le encargó su amigo y mecenas el barón de Merzbach. Loco de entusiasmo, Richard pide a la joven que le sirva de modelo, y Lili, casi sin reparar en ello, fascinada por la cautivadora verbosidad del apuesto artista, accede a sus ruegos. A escondidas de su tía, que suele acostarse temprano, Lili se presenta aquella misma noche en el estudio de Richard. Este no puede disimular su contento, y sin un segundo de dilación le ordena desnudarse. Sus palabras azoran de pronto a Lili, más al asegurarle Richard que él no verá en su cuerpo más que algo soberanamente digno de perpetuar en mármol, la joven acaba por hacer lo que el escultor pide. Terminada la sesión, y a punto de irse Lili, llega al estudio el barón de Merzbach, hombre ya de unos cincuenta años, coronel de Húsares e inmensamente rico. Merzbach muestra viva admiración por los bosquejos que hizo Richard de Lili, admiración que aumenta notablemente al conocer a la muchacha que inspiró al escultor.

Las visitas de Lili se repiten. La estatua va cobrando vida. Y un día, ante la angelical criatura que sus ojos contemplan arrobados, cede en Richard el artista al hombre. La belleza de Lili le embriaga. Está loco de amor. Ella le adora desde el primer día



Fig. A52. «El cantar de los cantares» (*Blanco y Negro*, 8-10-1933), novela cinematográfica de la película *The Song of Songs* (1933), dirigida por Rouben Mamoulian y protagonizada por Marlene Dietrich.

Ejemplo de novelización de los años treinta en el citado semanario



LOS MOMENTOS MÁS AGRADEABLES PARA LILI, DESDE SU LLEGADA A LA CIUDAD, ERAN LOS QUE PASABA EN EL ESTUDIO DEL ESCULTOR

y corresponde con todo el fuego de su alma inocente y generosa a la declaración del amado. La ventura colma el amor de los dos jóvenes. Lili cree realizado su *Cantar de los cantares*. Sólo una cosa preocupa a Richard: Lili habla continuamente de casamiento, de bebés, de una larga vida juntos. Tales planes no concuerdan con los del escultor. No es que no ame de veras a la mu-

"EL CANTAR DE LOS CANTARES"
 ("The song of songs".)

REPARTO

Lili Czepanek	Mariene Dietrich.
Waldow	Brian Aherne.
Barón Von Merzbach	Lionel Atwill.
Mrs. Rasmussen	Alison Skipworth.
Victor Von Prell	Hardie Albright.
Srta. Schwartzegger	Helen Freeman.

Dirigida por Rouben Mamoulian.
 Editada por la Paramount.

chacha, no; mas él es joven, su carrera comienza, sus recursos son exiguos, y bajo tales nubes no ve clara la idea del matrimonio.

En cierta ocasión, estando con Merzbach en el estudio, Richard confiesa al que cree su protector las dudas que lo atormentan. Merzbach, que a su vez se ha enamorado perdidamente de Lili, ve a su alcance la oportunidad con que soñaba, y le aconseja que parta al instante de Berlín; el prolongar la presente situación hará más penoso para ambos el momento en que hayan de separarse, que ha de venir tarde o temprano; además, Lili se merece una vida de comodidades que Richard no le puede ofrecer, mientras que él, Merzbach, que la adora y la venera, está dispuesto a casarse con ella, a elevarla a su rango, a hacer de ella tan perfecta criatura en la vida real como Richard ha hecho en el mármol. Los consejos del falso amigo convencen al escultor, y creyendo labrar la felicidad de Lili, parte para Italia. Lili casi pierde la razón cuando Merzbach la de la nueva de la partida de Richard. Su *Cantar de los cantares* se ha desmoronado. Nada le importa ya en la vida. Unos días después, llevando un mortal frío en su corazón, se casa con Merzbach. El barón renuncia a su cargo militar y se lleva a su esposa al castillo de sus antepasados. La vida de Lili es un perpetuo penar. El lujo que la rodea, el que ahora sepá tocar el piano, cantar, hablar francés, y posea en un todo los atributos de una dama de su alta condición no han logrado hacer despertar su corazón. Siente profunda indiferencia por su marido, casi desprecio; pero está resignada con su suerte.

Ana, el ama de llaves del castillo, con quien el barón tuviera un amorio en su juventud, se propone tramar la perdición de la que considera su rival. Para ello se vale del joven administrador de la hacienda, Victor Von Prell, a quien, habiendo leído en sus ojos la adoración que siente por Lili, hace creer que la baronesa no desdenaría su amor. Lili, ignorante del lazo que se la tiende, trata a Victor con cordialidad, pero sin jamás permitir que se propase. Merzbach está ansioso por mostrar a Richard la obra que él ha creado, y enterándose de que el escultor

ha regresado a Berlín, le invita a pasar unos días en el castillo. La reunión resulta muy penosa para Lili y Richard. Este sigue tan enamorado como antes; más Lili, sangrante aún la llaga de su corazón, le habla con despego. Merzbach empeora la situación comentando con brutalidad, y exagerándolas, las razones que impulsaron a Richard a dejar a la joven. Una noche, después de la cena, no pudiendo Lili soportar tamaña tortura, sale precipitadamente al jardín. Richard la sigue, jurando que jamás dejó de amarla. Todo es inútil. Lili no quiere escuchar nada, y si bien admite que detesta a su esposo, deja anonadado a Richard declarándole que tiene un amante, y delante de sus ojos entra en el pabellón en que vive Victor. Richard, sin esperar más, deja el castillo. Victor, al ver a Lili, se imagina que la joven comparte su amor y la toma en sus brazos; al cruzar la habitación, la cola del vestido de Lili derriba una lámpara de petróleo, y al instante se ven rodeados de llamas. Los sirvientes acuden a sofocar el incendio y los encuentran juntos. No pudiendo enfrentarse con Merzbach, que se ha enterado del suceso, Lili toma el consejo que le da Ana y parte seguidamente camino de la ciudad.

Pasan varios meses. Richard ha buscado a Lili por todas partes. Una noche la encuentra en un *cabaret* acompañada de unos borrachos. ¡Cómo cambió la pobre Lili que le sirviera de modelo! Se le acerca y le implora que salga con él un momento; ya en la calle, se la lleva a su estudio, y allí, delante de la gloriosa estatua, simbólica de todo lo puro, bello y noble de su antiguo amor, vuelve a jurarle que siempre la quiso, que siempre la querrá. Lili le cree. Quiere creerle. Mas ella no es ya la muchacha que Richard amó. Lo que ella fué está representado allí, en el mármol. Y aquella mujer, la inocente, la buena, la generosa, murió para siempre. Y Lili, apoderándose de un martillo, destroza la estatua.

Los dos se abrazan. Pasó la tempestad. Lili y Richard volverán a estar juntos, volverán a proyectar planes para una vida futura de amor, de sacrificio, y quizá recohren la felicidad que antes fué suya, su *Cantar de los cantares*.





Fig. A53. Fotografías de explotación de la película *Le Naulahka* (1928), de George Fitzmaurice. (Le Naulahka, coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé 1918 –Astra film corporation)



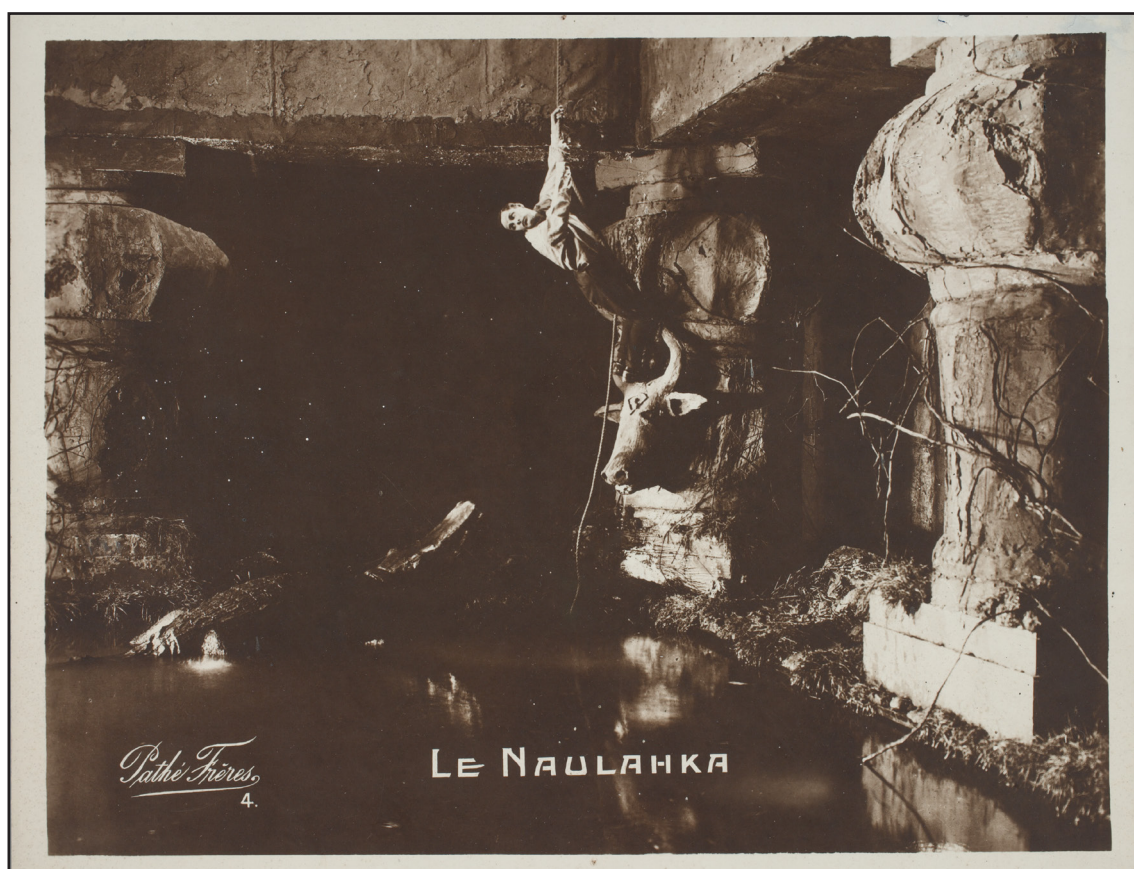








Fig. A54. Fotografías de explotación de la película *La Dixième Symphonie* (1918), de Abel Gance. (La Dixième Symphonie, coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé 1918 –Pathé Frères)





BIBLIOGRAFÍA

A. Referencias bibliográficas

«A.B» (¿1918?): *Attila*, (Folleto), Publicité Wall.

ABEL, Richard (1988): *French Film Theory and Criticism. 1907-1939. A History/Anthology*, 2 vols., Princeton, Princeton University Press.

____ (2006): *Americanizing the Movies and «Movie Mad» Audiences, 1910-1914*, Berkeley, University of California Press.

AHMED, Sara (2004): *The Cultural Politics of Emotion*, Nueva York, Routledge.

ALBERA, François (2006): «*La Roue* roman de Ricciotto Canudo d'après *La Roue* d'Abel Gance» en *Il racconto del film: la novellizzazione, dal catalogo al trailer: XII convegno internazionale di studi sul cinema/Narrating the film: novelization, from the catalogue to the trailer: XII International Film Studies Conference*, Alice Autelitano y Valentina Re (coords.), Udine, Forum, pp.87-102.

ALEMÁN SAINZ, Francisco (1975): *Las literaturas de kiosko*, Barcelona, Planeta.

ALFONSO GARCÍA, María del Carmen (1998): *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo hispánico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española.

____ (1998-1999): «Decadentismo, dantismo, imagen pública: de cómo y por qué Antonio de Hoyos y Vinent creó a Julio Calabrés», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 48-49, pp. 7-66.

ALLEN, Robert C. y Douglas GOMERY (1985): *Film History: Theory and Practice*, New York, Mc Graw Hill.

ALLISON, Deborah (2007): «Film/Print: Novelisations and *Capricorn One*», *M/C Journal*, 10 (2). Dirección URL: <<http://journal.media-culture.org.au/0705/07-allison.php>>. [Consulta: Julio 2016].

ALOVISIO, Silvio (ed.) (2007): *Cineromanzi. La collezione del Museo Nazionale del Cinema*, Torino, Museo Nazionale del Cinema.

ALTMAN, Rick (1998): «Reusable Packaging: Generic Products and the Recycling Process», en *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Nick Browne (ed.), Berkeley, University of California Press, pp. 1-41.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y M^a José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN (1997): *Diccionario de literatura popular española*, Ricardo de la Fuente Ballesteros (colab.), Salamanca, Ediciones Colegio de España, D.L.

- AMADES, Joan (1938): *Art popular. Apunts d'imatgeria*, Barcelona, Imp. Neotipia.
- AMORES GARCÍA, Montserrat (2006): «En busca de la verosimilitud : azar y providencia en el folletín español», en *Literatura y cultura popular en el nuevo milenio: actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELICUP)*, Manuel Cousillas Rodríguez [et al.] (eds.), A Coruña, SELICUP; Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, pp. 83-100.
- AMORÓS, Andrés (1968): *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Taurus.
- ____ (1974): *Subliteraturas*, Barcelona, Ariel.
- ____ (1991): *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- AMORÓS, Andrés y José María Díez BORQUE (coords.) (1999): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia.
- AMOS, Tori y Ann POWERS (2005): *Tori Amos: Piece by piece*, New York, Broadway.
- ANDRÉS DEL CAMPO, Susana (2002): *Estereotipos de género en la publicidad de la Segunda República española: Crónica y Blanco y Negro*, (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- ANDREU, Alicia G. (1979): «La relación íntima de Galdós con la literatura popular», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, D.L.
- ____ (1982): *Galdós y la literatura popular*, Madrid, SGEL.
- ____ (1983): «El folletín: de Galdós a Manuel Puig», *Revista Iberoamericana*, 49 (123-124), pp. 541-546.
- ANDREW, Dudley (1984): *Concepts in Film Theory*, New York, Oxford University Press.
- ANDREWS, Chris (2003): «Constraint and convention: The formalism of the Oulipo», *Neophilologus*, 87 (2), pp. 223-232.
- (ANÓNIMO) (1901): *Cinematógrafo de España: única guía mensual descriptiva*, Madrid, Sindicato de Editores.
- ____ (1904): *Films et Cinématographes Pathé*, (Catálogo), Paris, Pathé Frères.
- ____ (1926): *Les Films de la Cinémathèque. Pathé Baby*, (Catálogo), Paris, Pathé Frères.
- ____ (1927a): *Les Films de la Cinémathèque. Pathé Baby*, (Catálogo), Paris, Pathé Frères.
- ____ (1927b): «Su majestad el corazón», *La Novela Semanal Cinematográfica*, 260, 19-1-1927.
- ____ (1947): *Anuario de legislación agrícola*, Ministerio de de Agricultura/Servicio de Capacitación y Propaganda.

- ____ (1951): *Anuario de legislación agrícola*, vol. 2, Ministerio de Agricultura.
- ____ (2007): *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, Brainel' Alleud, Éditions Panini Belgique.
- ____ (2008): *Le Monde magique de Harry Potter*, Brainel' Alleud, Éditions Panini Belgique.
- ANSOLA, Txomin (2000): «El Salón Ideal, exponente de la consolidación del espectáculo cinematográfico en Portugalete durante la década de los veinte», *Ikusgaiak*, 4, pp. 41-58.
- APARICI LLANAS, María Pilar (1982): *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*, Barcelona, Instituto de Filología, Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- APARICI, Pilar e Isabel GIMENO (eds.) (1996): *Literatura menor del siglo XIX: una antología de la novela de folletín (1840-1870). I, Ideas literarias, temas recurrentes*, Barcelona, Anthropos, D.L.
- ARAQUE, Blas María de (1849-1850): «Biografía del Sr. Ayguals de Izco», en *Pobres y ricos o La bruja de Madrid: novela de costumbres sociales*, original de D. Wenceslao Ayguals de Izco, Imprenta de D. Wenceslao Ayguals de Izco.
- ARDERIUS, Francisco (s.f.): *Hasta los gatos quieren zapatos*, Madrid, Velasco y Romero Impresores.
- ____ (1868): *Teatro del Circo. Los Bufos Arderius. Tercera campaña. 1868 a 1869*, Madrid, Imprenta Española.
- ARRANZ, David Felipe (2015): «La recepción de las estrellas femeninas en el cine estadounidense y español: 1914-1936», en *Mujeres de cine: ecos de Hollywood en España, 1914-1936/Women on film, echoes of Hollywood in Spain*, Inartia Logística Cultural (ed.), Diego Mayoral y Carlos Pérez (coords.), Eugenio Fontaneda Berthet (comis.), Isabel Coixet (pról.), Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Secretaría de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica/AECID, pp. 55-83.
- ARVIDSON, Linda (1925): *When the Movies Were Young*, New York, E. P. Dutton.
- ASHCROFT Bill, Gareth GRIFFITHS y Helen TIFFIN (1989): *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, Routledge.
- ASTRUC, Alexandre (2007) [1948]: «Nacimiento de una nueva vanguardia: la Cámara-stylo», en *Textos y manifestos del cine*, Romaguera, Joaquim, Ramió, Homero y Thevenet (eds.), Madrid, Cátedra.
- AUGUST, John (2004): *Natural Born Killers*, New York, Signet.
- AYALA, Francisco (1993) [1928]: «Polar, estrella», en *Narrativa completa*, Madrid, Alianza, pp. 286-292.

- AZCUNE, Valentín (2007): *Biblioteca Teatral*, Madrid, CSIC.
- ____ (2009): *Las pequeñas colecciones teatrales de posguerra*, Madrid, CSIC.
- ____ (2012): *Colección Teatro*, Madrid, CSIC.
- BABY, François (1980): «Du littéraire au cinématographique: Une problématique de l'adaptation», *Études Littéraires*, 13 (1), pp. 11-29.
- BAETENS, Jan (2004): «La novellisation, un genre contaminé?», *Poétique*, 2 (138), pp. 235-251. Dirección URL: <<http://www.cairn.info/revue-poetique-2004-2-page-235.htm>>. [Consulta: Mayo 2015].
- ____ (2005): *Vivre sa vie. Une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard*, Sémir Badir (postface), Paris/Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- ____ (2006a): «Jean-Claude Carrière, novellisateur de Tati», *Roman 20/50*, 41, pp. 153-166.
- ____ (2006b): «La novellisation contemporaine en langue française», *Fabula LHT*, 2. Dirección URL: <<http://www.fabula.org/lht/2/Baetens.html>>. [Consulta: Octubre 2015].
- ____ (2006c): «Olivier Smolders et l'autonovellisation de *Nuit noire*», *Image & Narrative*, 16, s.p.
- ____ (2007): «From screen to text: novelization, the hidden continent», en *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 226-238.
- ____ (2008a): «Hypervisible et peu voyant», *Actes Sémiotiques*. Dirección URL: <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/3357>>. [Consulta: Mayo 2016].
- ____ (2008b): *La novellisation: Du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- ____ (2009): «La novellisation en version illustrée: avec ou sans images», *Recherches en communication*, 31, pp. 137-154.
- ____ (2010a): «Expanding the Field of Constraint: Novelization as an Example of Multiply Constrained Writing», *Poetics Today*, 31 (1), pp. 51-79.
- ____ (2010b): *Pour le roman-photo*, Brussels, Les Impressions Nouvelles.
- ____ (2012): «The photo-novel, a minor medium?», *Necsus. European Journal of Media Studies*, 1 (1), pp. 54-66.
- ____ (2013): «Du roman-photo aux romans-photos», *Textimage*, 3, pp. 1-16.
- BAETENS, Jan y Marc LITS (2004): «Introduction. La novellisation: au-delà des lieux communs», en *La novellisation: du film au roman / Novelization: From Film to Novel*, Jan Baetens and Marc Lits (eds.), Leuven, Leuven University Press, pp. 9-20.

- BALADRÓN PAZOS, Antonio J., Beatriz CORREYERO RUIZ y María del Mar VILLALOBOS MONTES (2007): «Mujer y publicidad en los felices años veinte: análisis de contenido de la revista ilustrada *Blanco y Negro*», *Comunicación y pluralismo*, 3, pp. 117-139.
- BALÁZS, Béla (1952): *Theory of the Film*, London, Denis Dobson.
- ____ (2011) [1924]: *Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film*, Erica Carter (ed.), Rodney Livingstone (trad.), Nueva York/ Oxford, Berghahn Books/Screen.
- BALDELLI, Pio (1964): *Film e opera letteraria*, Padova, Marsilio.
- BALEZ, Olivier y Laurence GILLOT (2007): *Le Kid*, Paris, MK2/Bayard Editions.
- BÁLINT, Emma (2014): «Novels Strike Back: Adaptation from Motion Pictures into Novels», *Americana: E-journal of American Studies in Hungary*, 10 (2), s.p.
- BALMORI SERRANO, Guillermo (2015): «Las mujeres liberadas del cine pre-code, 1927-1934», en *Mujeres de cine: ecos de Hollywood en España, 1914-1936/Women on film, echoes of Hollywood in Spain*, Inartia Logística Cultural (ed.), Diego Mayoral y Carlos Pérez (coords.), Eugenio Fontaneda Berthet (comis.), Isabel Coixet (pról.), Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Secretaría de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica/AECID, pp. 85-103.
- BARKER, Jennifer M. (2009): *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley, University of California.
- BARNETT, Vincent L. (2007): «Picturization partners: Elinor Glyn and the Thalberg contract affair», *Film History: An International Journal*, 19 (3), pp. 319-329.
- BAROJA, Pío (1929): *El poeta y la princesa o El cabaret de la Cotorra Verde: novela film*, Puyol (ilustr.), *La Novela de Hoy*, 398.
- BARREIRO SÁNCHEZ, Sergio (2009): «La escena madrileña en la segunda mitad del siglo XIX: Francisco Arderús y los Bufos madrileños», *Stichomythia*, 8, pp. 96-107.
- BARRERA VELASCO, Patricia (2014): «Segundo de Chomón y la adaptación de obras literarias: trucajes y narratividad», en *Los márgenes de la modernidad. Temas y creadores raros y olvidados en la Edad de Plata*, Dolores Romero López (ed.), Madrid, Punto Rojo Libros, pp. 89-108.
- ____ (2017): «Technology, Cosmopolitanism, and Female Sexuality in *La Novela Semanal Cinematográfica*», en *Kiosk Literature of Silver Age Spain: Modernity and Mass Culture*, Jeffrey Zamostny y Susan Larson (eds.), Bristol (UK)/ Chicago (USA), Intellect Publishers, pp. 223-253.
- BARTHES, Roland (1966): «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8, pp. 1-27.

- ____ (1968): «La mort de l'auteur», *Manteia*, 5, pp. 12-17⁵⁴⁰.
- ____ (1977): *Image, Music, Text*, London, Fontana.
- BAUMAN, Zygmunt (2005) [2003]: *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BAZIN, André (1990) [1966]: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- ____ (2000): «Adaptation, or the Cinema as Digest», en *Film Adaptation*, James Naremore (ed. e introd.), New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, pp. 19-27.
- BEALL, Anne y Robert J. STERNBERG (1995): «The Social Construction of Love», *Journal of Social and Personal Relationships*, 12 (3), pp. 417-438.
- BEAUCHAMP, Cari (1997): *Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*, New York, Scribner.
- BEAUMATIN, Eric (2006): «Le concept de clinamen dans le cadre de la théorie potentialiste de la littérature: Propositions pour une textogénèse», en *Creatividad y literatura potencial*, J. Reyes de la Rosa (ed.), Córdoba (Argentina), Universidad de Córdoba, pp. 25-44.
- BELLOÏ, Livio (2002): *Le regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Montréal/Paris, Nota Bene/Klincksieck.
- BEN SLAMA, Mohamed (2016): «Locura y transgresión en los cuentos fantásticos de Antonio de Hoyos y Vinent», *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 9, pp. 1-15.
- BÉNABOU, Marcel, Jacques JOUET, Harry MATHEWS y Jacques ROUBAUD (2001): *Un art simple et tout d'exécution*, Paris, Circé.
- BENASSI, Stéphane (2004): «La novellisation des fictions plurielles ou la recherche du temps suspendu», en *La novellisation: du film au roman/Novelization: From Film to Novel*, Jan Baetens y Marc Lits (eds.), Leuven, Leuven University Press, pp. 95-107.
- BENÍTEZ, Rubén (1979): *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1873)*, Madrid, José Porrúa Turanzas, D.L.
- BENJAMIN, Walter (1992) [1923]: «The task of the translator», en *Theories of translation*, Rainer Schulte y John Biguenet (eds.), Chicago, University of Chicago Press, pp. 71-92.
- BERGASA, Víctor (2001): «La régénération nationale en débat (1899)», en *Le projet national de «Blanco y Negro» (1891-1917)*, Danièle Bussy Genevois (dir.), Paris, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, pp. 51-75.

⁵⁴⁰ Publicado en inglés por primera vez en 1967, bajo el título «The Death of the Author» en la revista *Aspen Magazine*, 5/6.

- BERTI, Raffaele de (2000): *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero.
- ____ (2006): «King Vidor Comes to Italy: dai film alle trasposizioni in romanzo di “The Big Parade” e “The Crowd”», en *Il racconto del film: la novellizzazione, dal catalogo al trailer: XII convegno internazionale di studi sul cinema/Narrating the film: novelization, from the catalogue to the trailer: XII International Film Studies Conference*, Alice Autelitano y Valentina Re (coords.), Udine, Forum, pp.123-138.
- BERTI, Raffaele de y Marina ROSSI (1988): «Cinema e cultura popolare: i rotocalchi illustrati», *Comunicazioni sociali*, 10 (3-4), pp. 222-255.
- BETTETINI, Gianfranco (1984): *La conversazione audiovisiva*, Milano, Bompiani.
- ____ (1998) [1981]: «Pragmatica della traduzione: dalla lettera all’immagine», *Vita e pensiero*, 81, 7-8.
- BIANCHI, Jean (1985): «Dallas, les feuilletons et la télévision populaire», *Réseaux*, 3 (12), pp. 19-28.
- BISTAGNE, Francisco Mario (1940): «La madre guapa», *Teatro Novelado*, 1.
- BLANCO, Alda (2001): *Escritoras virtuosas, narradoras de la domesticidad*, Granada, Universidad de Granada.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos; Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS e Iris M. ZAVALA (1987-1988): *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, 3 vols., Julio Rodríguez Puértolas (coord.), Madrid, Castalia.
- BLANCO GARCÍA, Francisco (1909) [1891]: *La literatura española en el siglo XIX*, vol. 1, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1918): *Mare Nostrum*, Valencia, Prometeo.
- ____ (1922a): *El paraíso de las mujeres*, Valencia, Prometeo.
- ____ (1922b): *La tierra de todos*, Valencia, Prometeo.
- ____ (1987): *Obras completas: con una nota biobibliográfica*, tomo 2, Madrid, Aguilar.
- BLATT, Ari J. (2005): «Remake: Appropriating Film in Tanguy Viel’s Cinéma», *Contemporary French and Francophone Studies*, 9 (4), pp. 379-386.
- BLOOM, Harold (1973): *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press.
- BLUESTONE, George (1961) [1957]: *Novels into Film*, Berkeley (Los Angeles)/London, University of California Press.
- BOLTER, Jay David y Richard GRUSIN (1999): *Remediation: Understanding new media*, Cambridge (MA), MIT Press.

- BOOTH, Michael R. (1965): *Theatrical melodrama from the eighteenth to early twentieth century*, Londres, Herbert Jenkins.
- BORDWELL, David (1996): *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- BORDWELL, David y Kristin THOMPSON (1995): *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- BORNAY, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- BOSCHI, Alberto (2011): «Del mudo al sonoro», en *Historia mundial del cine. 1, Estados Unidos*, Gian Piero Brunetta (dir.), Itziar Hernández Rodilla (trad.), Madrid, Akal, pp. 391-407.
- BOSSÉNO, Christian (1979a): «Le Cinéma et la presse (I): Naissance de la presse corporative (1905-1930) (Histoire, théorie...)», *Image et son*, 341, pp. 105-117.
- ____ (1979b): «Le Cinéma et la presse (II): Le Film raconté», *Image et son*, 342, pp. 93-104.
- BOST, Pierre (1928): *La passion et la mort de Jeanne d'Arc*, Paris, Gallimard.
- BOTREL, Jean-François (1974): «La novela por entregas: unidad de creación y consumo», en *Creación y público en la literatura española*, Jean François Botrel y Serge Salaün (coords.), Madrid, Editorial Castalia, pp. 111-155.
- ____ (1977): «Aspects de la littérature de colportage en Espagne sous la Restauration», en *L'infra-littérature en Espagne aux XIX^e et XX^e Siècles. Du roman feuilleton au roman-cero de la guerre d'Espagne*, Grenoble, Presses Universitaires, pp. 103-121.
- ____ (1993a): *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, David Torra Ferrer (trad.), Madrid, [etc.], Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Pirámide.
- ____ (1993b): «Narrativa y lecturas del pueblo en la España del siglo XIX», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 516, pp. 69-91.
- ____ (1997): «Literatura de cordel», en *Diccionario de literatura popular española*, Joaquín Álvarez Barrientos y M^a José Rodríguez Sánchez de León (comp.), Ricardo de la Fuente Ballesteros (colab.), Salamanca, Ediciones Colegio de España, D.L., pp. 179-185.
- ____ (1999): «Las historias de cordel y la historia del tiempo presente en la España del siglo XIX», en *Roman populaire et/ou roman historique*, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 51-64.
- ____ (2002): «Los nuevos coleccionistas en la España del siglo XIX», en *El Libro antiguo español. VI. De libros, Librerías, Imprentas y Lectores*, Pedro M. Cátedra y María Luisa López-Vidriero (dirs.), edición al cuidado de Pablo Andrés Escapa, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 53-65.

- ____ (2007): «De lecturas breves, fraccionadas y periódicas», *Cultura escrita y sociedad*, 7, pp. 19-31.
- ____ (2011): «De imaginatura: La adaptación escriptovisual de la narrativa en los pliegos de aleluyas», en *II Simposio sobre literatura popular. Imágenes e ideas: La imaginatura*, edición digital de la Fundación Joaquín Díaz, pp. 213-246.
- BOURDIEU, Pierre (1984): *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Richard Nice (trad.), Cambridge (MA), Harvard University Press.
- BOYER, Alain-Michel (1992): *La paralittérature*, Paris, Presses universitaires de France.
- BOZAL, Valeriano (1979): *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón Editor.
- ____ (2000): «El grabado popular en el período romántico», en *El grabado en España, siglos XIX y XX, Summa Artis*, tomo 32, Madrid, Espasa-Calpe.
- BRAGAGLIA, Cristina (1997): «Cineromanzi e novelle film: editoria e cinema», en *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, A. Gigli Marchetti, L. Finocchi (coords.), Milano, F. Angeli.
- BROOKS, Peter (1976): *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*, New Haven/Londres, Yale University Press.
- BRUNETTA, Gian Piero (2011): «Identidad, mitos y modelos temporales», en *Historia mundial del cine. I, Estados Unidos*, Gian Piero Brunetta (dir.), Itziar Hernández Rodilla (trad.), Madrid, Akal, pp. 25-60.
- BURCH, Noël (1990): *Life to Those Shadows*, Ben Brewster (ed. y trad.), Berkeley, University of California.
- BUSSY GENEVOIS, Danièle (2001a): «De toutes façons, le Roi (1902-1917)», en *Le projet national de «Blanco y Negro» (1891-1917)*, Danièle Bussy Genevois (dir.), Paris, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, pp. 207-228.
- ____ (2001b): «Introduction», en *Le projet national de «Blanco y Negro» (1891-1917)*, Danièle Bussy Genevois (dir.), Paris, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, pp. 17-29.
- «C.W. CERAM» [pseud. de Kurt Wilhelm MAREK] (1965): *Arqueología del cine*, Barcelona, Destino.
- CABERO, Juan Antonio (1949): *Historia de la cinematografía española: once jornadas, 1896-1948*, Madrid, Cinema.
- CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David (2009): «Realidad social en las primeras imágenes del cine español», *Prisma social: revista de ciencias sociales*, 3, pp. 1-18.

- CANJELS, Rudmer (2011): *Distributing Silent Films Serials. Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation*, New York, Routledge.
- CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín (1992-1993): «Las primeras sesiones del “cinematógrafo Lumière” en Madrid», *Imafronte*, 8-9, pp. 105-112.
- ____ (1997): «1896-1914. Primeros años del cine en Madrid», en *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Juan Carlos de la Madrid (coord.), Oviedo, Universidad de Oviedo, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Gijón, Ayuntamiento, D.L., pp. 53-65.
- ____ (2004): «Primeros tiempos del cine en España», en *Los inicios del cine*, Daniel Narváez Torregrosa (coord.), México D.F., Plaza y Janés, pp. 31-43.
- CANUDO, Ricciotto (1923): «*La Roue*» d'Abel Gance, Paris, Ferenczi.
- CAPARRÓS LERA, José María (ed.) (1992): *Memorias de dos pioneros: Francisco Elías y Fructuós Gelabert*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.
- ____ (1995): «*El maestro de esgrima*: estudio comparativo de la novela de Arturo Pérez-Reverte y el film de Pedro Olea (1992)», *Cine-Lit*, 2, pp. 107-116.
- ____ (2007): *Historia del cine español*, Madrid, T&B Editores.
- ____ (2009): *Historia del cine mundial*, Madrid, Rialp.
- CARCAUD-MACAIRE, Monique (2009): «Écrire d'après, écrire après: la novellisation et le remake comme pratique et création culturelles», en *Colloque organisé par l'Institut de sociocritique de Montpellier et l'Institut de recherche d'études culturelles, Université Paul Valéry-Montpellier III, octobre 2005*, Montpellier, Éditions du CERS, pp. 313-341.
- CARCAUD-MACAIRE, Monique y Jeanne-Marie CLERC (2004): *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck.
- CARNÉS, Luisa (1934): *Tea rooms: mujeres obreras. Novela reportaje*, Madrid, Juan Pueyo.
- CARO BAROJA, Julio (1990): *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Itsmo.
- CAROU, Alain (2000): «Le celluloïd et le papier», *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 31. Dirección URL: <<http://1895.revues.org/62>>. [Consulta: Julio 2016].
- ____ (2004): «Cinéma narratif et culture littéraire de masse: une médiation fondatrice (1908-1928)», *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 51 (4), pp. 21-38.
- CARRIÈRE, Jean-Claude (1958): *Les Vacances de M. Hulot d'après le film de Jacques Tati*, Paris, Robert Laffont.

- CARROLL, Noël (2001): *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CARROLL, Rachel (2009): *Adaptation in contemporary culture: textual infidelities*, New York, Continuum International Publishing Group.
- CASANOVA, Enrique y Francisco Mario BISTAGNE (1943): «El hijo de Madame Butterfly», *Éxitos Teatrales Modernos*, s.n.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción Carmen (2006): *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones.
- CASETTI, Francesco y Federico DI CHIO (1994): *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- CATTRYSSSE, Patryck (1992): *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna, Peter Lang.
- CAVELL, Stanley (1979): *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- CHANDLER, Raymond (1939): *The Big Sleep*, New York, Alfred A. Knopf.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou (1994): *Narratives of desire: Nineteenth-century spanish fiction by women*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- CLERC, Jeanne-Marie (1993): *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan.
- CLÚA, Isabel (2016): «“Cambiano de traje, de rostro, de alma...”: mujer, espectáculo y modernidad en la obra de Enrique Gómez Carrillo», en *Miradas de progreso. Reflejos de la modernidad en la otra Edad de Plata (1898-1936)*, María del Mar Mañas Martínez y Begoña Regueiro Salgado (eds.), Madrid, Ediciones del Orto, pp. 253-275.
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes (2001): «El novecentismo como encrucijada: Antonio de Hoyos y Vinent», *Philologia Hispalensis*, 15, pp. 43-80.
- ____ (2002): «La trayectoria final de hoyos y Vinent: teoría literaria e ideología política», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 88, pp. 41-82.
- CONNOR, J. D. (2007): «The Persistence of Fidelity: Adaptation Theory Today», *M/C Journal*, 10 (2). Dirección URL: <<http://journal.media-culture.org.au/0705/15-connor.php>>. [Consulta: Diciembre 2016].
- COOVER, Robert (1987): *A Night at the Movies, or, You Must Remember This*, London, Heinemann.
- CORBALÁN, Rafael T. (1998): *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*, Valencia, Ediciones Filmoteca, 1998.

- CORCHO, Inmaculada y Jesús CANO (2015): «¡Quiero ser mujer fatal! Sesión doble: “La moda con cine entra” y “Mujeres ilustradas en *Blanco y Negro*”», en *Mujeres de cine: ecos de Hollywood en España, 1914-1936/Women on film, echoes of Hollywood in Spain*, Inartia Logística Cultural (ed.), Diego Mayoral y Carlos Pérez (coords.), Eugenio Fontaneda Berthet (comis.), Isabel Coixet (pról.), Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Secretaría de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica/AECID, pp. 131-151.
- CORREA, Amelina (2001): *El Libro Popular*, Madrid, CSIC.
- CRAM, Mildred (1934): «Forever», *Cosmopolitan*, junio 1934.
- ____ (1940): *Kingdom of Innocents*, New York, Alfred A. Knopf.
- CRESPO, Antonio (1984): «Un periódico curioso: *El Bazar Murciano*», *Murgetana*, 66, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- CRUZ CASADO, Antonio (1985): «La novela erótica de Hoyos y Vinent», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 426, pp. 101-116.
- ____ (1987): «Modernismo y parodia en la narrativa de Antonio de Hoyos y Vinent», en *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Guillermo Carnero Arbat (coord.), Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 399-409.
- CULLER, Jonathan (2000): *Breve introducción a la teoría literaria*, Gonzalo García (trad.), Barcelona, Editorial Crítica.
- DALL’ASTA, Monica (2011): «El serial», en *Historia mundial del cine. I, Estados Unidos*, Gian Piero Brunetta (dir.), Itziar Hernández Rodilla (trad.), Madrid, Akal, pp. 251-289.
- DANIELEWSKI, Mark Z. (2000): *House of Leaves*, New York, Random House.
- DAVIS, Arnie (2002): *Photoplay Editions and Other Movie Tie-in Books: The Golden Years 1912-1969*, East Waterboro Mainely.
- DECORDOVA, Richard (2001): *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*, Chicago, University of Illinois Press.
- DECOURCELLE, Pierre (1916): *Les mystères de New York*, Paris, La Renaissance du Livre/Ed. Mignot.
- DELEUZE, Gilles (1989): *Cinema 2: The Time-Image*, Hugh Tomlinson y Robert Galeta (trads.), Minneapolis, University of Minnesota Press.
- ____ (2005): *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, Daniel W. Smith (trad.), New York, Continuum.

- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1987): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Brian Massumi (trad.), Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DELGADO CASADO, Juan (1993): *La bibliografía cinematográfica española: Aproximación histórica*, Madrid, Arco Libros.
- DELGADO, Luisa Elena, Pura FERNÁNDEZ y Jo LABANYI (2016): «Introduction: Engaging the Emotions. Theoretical, Historical, and Cultural Frameworks», en *Engaging the emotions in Spanish culture and history*, Luisa Elena Delgado, Pura Fernández y Jo Labanyi (eds.), Nashville (Tennessee), Vanderbilt University Press, pp. 1-21.
- DEL RUE, Elisabeth (2016): «Reflejos de la modernidad en *El paraíso de las mujeres* (1922) de Vicente Blasco Ibáñez», en *Miradas de progreso. Reflejos de la modernidad en la otra Edad de Plata (1898-1936)*, María del Mar Mañas Martínez y Begoña Regueiro Salgado (eds.), Madrid, Ediciones del Orto, pp. 199-215.
- DESVOIS, Jean Michel (1977): *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, Siglo XXI.
- DEVILLE, Patrick (2006): *La tentation des armes à feu*, Paris, Seuil.
- DÍAZ G. VIANA, Luis (2001): «La imprenta y la voz: difusión de pliegos de cordel madrileños de los siglos XIX y XX», en *Palabras para el pueblo. Vol. II, La colección de pliegos del CSIC: Fondos de la Imprenta Hernando*, Luis Díaz G. Viana (coord.), edición a cargo de Araceli Godino López, Pilar Martínez Olmo, Carmen Ortiz García y Cristina Sánchez Carretero, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Antropología de España y América, pp. 15-24.
- DIEGO, Estrella de (1986): «Buscando a Hollywood desesperadamente. Una aproximación a la revista de cine madrileñas», en *El cinematógrafo en Madrid, 1896-1960*, vol. 3, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, pp. 155-159.
- DÍEZ BORQUE, José María (1972): *Literatura y cultura de masas: estudio de la novela subliteraria*, Madrid, Al-Borak, D.L.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2001): «La novela cinematográfica», *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 17 (1), pp. 45-64.
- ____ (2003): *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- DIJSTRA, Bram (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Club de Lectores.
- DOHERTY, Thomas (1999): *Pre-Code Hollywood: sex, immorality and insurrection in American cinema*, Columbia, University Press.
- «DON LEUCADIO DOBLADO» [pseud. de José María BLANCO WHITE] (1822): *Letters from Spain*, London, Henry Colburn and Co.

- DRIESSENS, Oliver (2013): «The Celebritization of Society and Culture. Understanding the Structural Dynamics of Celebrity Culture», *International Journal of Cultural Studies*, 16 (6), pp. 641-657.
- DUBORG, Maurice (1968): «Le Roman-cinéma», *Cinéma* 68, 131, pp. 54-68.
- DUMONT, Bruno (2001): *La Vie de Jésus*, Paris, Dis-Voir.
- DURAS, Marguerite (1960): *Hiroshima mon amour: Scénario et dialogue*, Paris, Gallimard.
- ____ (1973a): *India Song*, Paris, Gallimard.
- ____ (1973b): *Nathalie Granger suivi de La Femme du Gange*, Paris, Gallimard.
- DYER, Richard (1986): *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, London, MacMillan Press.
- ____ (2001) [1979]: *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología y estética*, Paul McDonald (capítulo complementario), Barcelonar: Paidós.
- ECO, Umberto [et al.] (1974): *Socialismo y consolación: reflexiones en torno a Los misterios de París de Eugène Sue*, Barcelona, Tusquets, D.P.
- ____ (1981) [1979]: *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Ricardo Pochtar (trad.), Barcelona, Lumen.
- ____ (1995): *El superhombre de masas: retórica e ideología en la novela popular*, Teófilo de Lozoya (trad.), Barcelona, Lumen.
- EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh (2014): «La seducción del mal: la mujer vampiro en la literatura romántica», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, pp. 83-93.
- EGUIDAZU PALACIOS, Fernando y Antonio GONZÁLEZ LEJÁRRAGA (2015): *Biblioteca Oro: Editorial Molino y la literatura popular 1933-1956*, Madrid, CSIC.
- ELIOT, T.S. (2000) [1919]: «Tradition and the Individual Talent», en *The best American essays of the century*, Joyce Carol Oates (ed.), Robert Atwan (coed.), Joyce Carol Oates (introd.), Boston, Houghton Mifflin Co.
- ELLIOTT, William J. (1942): *Shadow Show: a Romance of Studio Life in the Days of the Silent Movie*, London, Swan.
- ELLIS, John (1982): «The literary adaptation», *Screen*, 23, pp. 3-5.
- ELSAESSER, Thomas (1987) [1972]: «Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama», en *Home is where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Christine Gledhill (ed.), London, British Film Institute, pp. 43-69.
- ENA BORDONADA, Ángela (2001): «Sobre el público de las colecciones de novela breve», en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, pp. 225-243.

- ____ (2012a): «El retrato de mujer en la narrativa femenina de la Edad de Plata», en *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*, Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva de la Paz (eds.), Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 35-49.
- ____ (2012b): «Imagen de la mujer trabajadora en la novela del primer tercio del s. XX: *Tea Rooms. Mujeres obreras*, de Luisa Carnés», en *Nuevos modelos: literatura, moda y cultura (España 1900-1936)*, Margherita Bernard e Ivana Rota (eds.), Bergamo, Bergamo University Press/Sestante Edizioni, pp. 123-159.
- ____ (2013): «La novela del espectáculo: el deporte en la narrativa de la Edad de Plata», en *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*, Ángela Ena Bordonada (ed.), Madrid, Editorial Complutense, 2013, pp. 83-113.
- ____ (2014): «Ochoa, ilustrador en la Edad de Plata», en *Enrique Ochoa. Ochoa vuelve al sur, 1914-2014*, Málaga, Fundación Pintor Enrique Ochoa y Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, pp. 23-38.
- EPPLÉ, Juan Armando (1980): «Notas sobre la estructura del folletín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 358, pp. 147-155.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): «Polysystem Studies», *Poetics Today*, 11 (1)⁵⁴¹.
- FÁBREGAS OCHOA, Blanca Leonor (1962): *Aportación al estudio del cuento en la revista «Blanco y Negro» 1891-1901*, (Tesis doctoral), Madrid, Universidad de Madrid.
- FAULKNER, Christopher (2008): «The Phenomenon of the Film Raconté and the Novelizations of La Règle du jeu», *South Central Review*, 25 (2), pp. 22-44.
- FAULKNER, Sally (2004): *Literary Adaptations in Spanish Cinema*, London, Tamesis.
- FELLMÉE, Diane y Susan SPRECHER (2006): «Love», en *Handbook of the Sociology of Emotions*, Jan E. Stets y Jonathan H. Turner (eds.), Nueva York, Springer, pp. 389-441.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2000): *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, Santiago de Compostela, Universidad.
- FERNÁNDEZ, Pura (2008): *Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria*, Woodbridge-Suffolk (UK)/Rochester (Nueva York), Tamesis.
- ____ (2016): «Emotional Readings for New Interpretative Communities in the Nineteenth Century: Agustín Pérez Zaragoza's *Galería fúnebre* (1831)», en *Engaging the*

⁵⁴¹ Se trata de un número especial dedicado enteramente a la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, en el que él mismo lleva a cabo una revisión de esta. La primera versión se publicó con el mismo título y en la misma publicación en 1979.

- emotions in Spanish culture and history*, Luisa Elena Delgado, Pura Fernández y Jo Labanyi (eds.), Nashville (Tennessee), Vanderbilt University Press, pp. 56-77.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1949): *La obra de José Buchs*, Madrid, Círculo de Escritores Cinematográficos.
- ____ (1972): *Segundo de Chomón: maestro de la fantasía y de la técnica, 1871-1929*, Madrid, Editora Nacional.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María (ed.) (1990): «El caso de Antonio de Hoyos y Vinent, compendio de una generación», en *El escultor Julio Antonio. Ensayos de aproximación*, Tarragona, Diputación de Tarragona.
- ____ (2000): *La Novela Semanal*, Madrid, CSIC.
- ____ (2004): *La Novela del Sábado (1953-1955). Catálogo y contexto histórico literario*, Madrid, CSIC.
- FERNÁNDEZ POYATOS, María Dolores (2011): «La publicidad de salud en la prensa ilustrada de finales del siglo XIX», *Questiones Publicitarias*, 1 (16), pp. 108-124.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1972): *La novela por entregas, 1840-1900. (Concentración obrera y economía editorial)*, Madrid, Taurus.
- FERRIER, Bertrand (2006): «Les novélisations pour la jeunesse: reformulations littéraires du cinéma ou reformulations cinématographiques de la littérature?», *Fabula LHT*, 2.
- ____ (2009): *Tout n'est pas littérature! La littérature à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Marie-Aude Murail (préface), Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- FEVRY, Sébastien (2009): «D'une image à l'autre: la novellisation en album», *Recherches en communication*, 31, pp. 155-172.
- FIRESTONE, Shulamith (1972): «El amor», en *Para la liberación del segundo sexo*, Otilia Vainstok (selecc. y pról.), Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- FOLGAR DE LA CALLE, José María (1991): «Un mero reflejo de las vanguardias: Ramón Martínez de la Riva», en *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español. Actas del III Congreso de la A.E.H.C.*, Joaquim Romaguera i Ramió, Peio Aldazabal Bardaji y Milagros Aldazabal Sergio (eds.), San Sebastián, Filmoteca Vasca.
- FONTELLES CODERCH, Ruth (2010): «Fructuós Gelabert y Léo-Ernest Ouimet: historia de dos pioneros», en *A propósito de Cuesta: escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*, Juan Ignacio Lahoz Rodrigo (coord.), Valencia, Ediciones de la Filmoteca, pp. 59-68.
- FORÊTS, Louis-René des (1987): *Le malheur au Lido*, Montpellier, Fata Morgana.

- FOSTER, Alan Dean (2009): *Terminator Salvation: the official movie novelization*, London, Titan.
- FOURREL DE FRETTE, Cécile (2012): *L'évolution du rapport à l'image de Vicente Blasco Ibáñez (1908-1928)*, (Tesis doctoral), Toulouse, Université de Toulouse 2.
- FRANCESCO DI, Giuseppina (2002): «Apuntes para un estudio de las ilustraciones de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI», *Pliegos de bibliofilia*, 20, pp. 7-17.
- FRANCKE, Lizzie (1994): *Script Girls: Women Screen-writers in Hollywood*, London, BFI.
- FRENCH, Philip y Ken WLASCHIN (eds.) (1993): *The Faber Book of Movie Verse*, London, Faber.
- FRIGERIO, Vittorio (1997): «La paralittérature et la question des genres», en *Le roman populaire en question(s): actes du colloque international de mai 1995 à Limoges*, Jacques Migozzi (dir.), Limoges: PULIM, pp. 97-114.
- FULLER, Kathryn H. (1997): «Motion Picture Story Magazine and the Gendered Construction of the Movie Fan», en *In the Eye of the Beholder: Critical Perspectives in Popular Film and Television*, Gary R. Edgerton, Michael T. Marsden y Jack Nachbar (eds.), Bowling Green (Ohio), Bowling Green State University Popular Press, pp. 97-112.
- GALINDO ALONSO, María Asunción (1996): *La novela de una hora*, (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Dirección URL: <<http://eprints.ucm.es/tesis/-19911996/H/3/AH3048101.pdf>>. [Consulta: Mayo de 2011].
- GALINSOGA, Luis de (1940): *Del Bidasoa al Danubio bajo el pabellón del Reich*, Madrid, Ed. España.
- ____ (1956): *Centinela de Occidente: (semblanza biográfica de Francisco Franco)*, Madrid, Editorial AHR.
- GÁLVEZ YAGÜE, Jesús (1993): «Vida y obra de Antonio de Hoyos y Vinent», en *Antonio de Hoyos y Vinent. Sangre sobre el barro. Paisajes patológicos*, Madrid, Cairel Ediciones, pp. 291-317.
- GARCÍA-ABAD, María Teresa (1997): *La Novela Cómica*, Madrid, CSIC.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (2011): «El teatro del XIX en los pliegos de cordel», en *II Simposio sobre literatura popular. Imágenes e ideas: La imaginatura*, edición digital de la Fundación Joaquín Díaz, pp. 189-212.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1973): *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid, Taurus.

- ___ (1983): *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor.
- GARCÍA MARTÍNEZ, María Montserrat (2012): *La novela de hoy (1922-1932): su público y mercado*, (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- GARCIN, Étienne (2000): «L'industrie du ciné-roman», en *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires: mutations génériques, mutations médiatiques. Actes du colloque international du 12 au 15 mai 1998*, Jacques Migozzi (ed.), Centre de Recherches sur les Littératures Populaires, Limoges, PULIM, pp. 135-150.
- GARDIES, André (1993): *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens/Klincksieck.
- GAUDREAU, André (1988): *Du littéraire au filmique*, Paris, Méridiens/Klincksieck.
- GAUDREAU, André y François JOST (1995): *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- GAUDREAU, André y Philippe MARION (2000): «Un média naît toujours deux fois...», *Sociétés et représentations*, 9, pp. 21-36.
- ___ (2004): «Les catalogues des premiers fabricants de vues animées: une première forme de novellisation?», en *La novellisation: du film au roman / Novelization: From Film to Novel*, Jan Baetens and Marc Lits (eds.), Leuven, Leuven University Press, pp. 41-59.
- ___ (2005): «Du filmique au littéraire: les textes des catalogues de la cinematographie-attraction», *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, 15 (2-3), pp. 121-145.
- ___ (2013): *La fin du cinéma?*, Paris, Colin.
- GAUTEUR, Claude (1977): «Les écrivains français devant le cinéma, 1928-29», *L'Avant-Scène du Cinéma*, 197, pp. 27-41.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GERAGHTY, Christine (2008): *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- GIDDENS, Anthony (1992): *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, California, Stanford University Press.
- GIET, S. (1998): «*Nous Deux*» 1947-1997: *Apprendre la langue du cœur*, Leuven/Paris, Peeters & Vrin.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (2012): «*Narrativa(s): intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*», Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GILLET, Joseph E. (1922): «A Neglected Chapter in the History of Spanish Romance», *Revue Hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, 56 (130), pp. 434-457.

- ___ (1924): «A Neglected Chapter in the History of Spanish Romance. Postscript», *Revue Hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, 69 (137), ejemplar dedicado a James Fitzmaurice-Kelly, pp. 39-40.
- GIMFERRER, Pere (1985): *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta.
- GLEDHILL, Christine (1987): «The Melodramatic Field: An Investigation», en *Home is where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Christine Gledhill (ed.), London, British Film Institute, pp. 5-39.
- GLYN, Anthony (1955): *Elynor Glyn: a biography*, London, Hutchinson.
- GLYN, Elinor (1924) [1907]: *Three Weeks*, New York, Macaulay.
- GOIG GIMÉNEZ, Raquel (2002): *La información biográfica en las publicaciones periódicas: la revista «Blanco y Negro», (1891-1936)*, (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- GOMERY, Douglas (1986): *The Hollywood Studio System*, New York, St. Martin's Press.
- ___ (2011): «“Early Hollywood”. El nacimiento de las estructuras de producción», en *Historia mundial del cine. I, Estados Unidos*, Gian Piero Brunetta (dir.), Itziar Hernández Rodilla (trad.), Madrid, Akal, pp. 111-133.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro (1971): *Historia del periodismo español, T. 2. De la Revolución de Septiembre al desastre colonial*, Madrid, Editora Nacional.
- ___ (1974): *Historia del periodismo español. T. 3. De las guerras coloniales a la Dictadura*, Madrid, Editora Nacional.
- GONZÁLEZ LEJÁRRAGA, Antonio (2011): *La Novela Rosa*, Madrid, CSIC.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira (1996): «Pioneros y creadores del cine mudo catalán (1896-1914)», en *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Juan Carlos de la Madrid (coord.), Oviedo, Universidad de Oviedo, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Gijón, Ayuntamiento, D.L., pp. 217-240.
- ___ (2001): «Los quince primeros años del cine en Cataluña», *Artigrama*, 16, pp. 39-74.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira y Joaquín CÁNOVAS BELCHÍ (1993): *Catálogo del cine español. Volumen F2, Películas de ficción, (1921-1930)*, Madrid, Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.
- GOODE, William (1959): «The Theoretical Importance of Love», *American Sociological Review*, 24, pp. 38-47.
- GRAMSCI, Antonio (1966): *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi.

- GRANJEL, Luis S. (1968a): «La novela corta en Epaña (1907-1936)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 74, pp. 477-508.
- ____ (1968b): «La novela corta en Epaña (1907-1936)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 75, pp. 14-50.
- ____ (1974): «Vida y literatura de Hoyos y Vinent», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 285, pp. 489-502.
- GRIEVESON, Lee (2011): «Nacimiento del divismo. Estrellas y público del cine de los comienzos», en *Historia mundial del cine. 1, Estados Unidos*, Gian Piero Brunetta (dir.), Itziar Hernández Rodilla (trad.), Madrid, Akal, pp. 291-315.
- GRIGNON, Prisca (2012): *Le champ d'existence de la novélisation francophone actuelle (10 dernières années): la novélisation, un nouveau genre?*, (Tesis doctoral), Montpellier, Université Paul-Valéry Montpellier 3.
- ____ (2014): «Conditions de production, de conception et esthétique des novélisations pour la jeunesse de Pierre Bordage», en el coloquio *La littérature de jeunesse dans le jeu des cultures matérielles et médiatiques: circulations, adaptations, mutations*, Matthieu Letourneux y Mathilde Lévêque (dirs.), Université Paris 13, 24-26 septiembre.
- ____ (2015): «Les novélisations de jeux vidéo: un lien entre les multiples supports des univers fictionnels intermédiatiques», en *Jeu vidéo et livre*, Björn-Olav Dozo y Fanny Barnabé (dirs.), Liège, Bebooks.
- GRIMSTEAD, David (1968): *Melodrama Unveiled: American Theatre and Culture 1800-1850*, Chicago, University of Chicago Press.
- GRIVEL, Charles (2004): «Photocinématographique de l'écrit romanesque», en *La novellisation: du film au roman/Novelization: From Film to Novel*, Jan Baetens y Marc Lits (eds.), Leuven, Leuven University Press, pp. 21-40.
- GROENSTEEN, Thierry (1998): «Fictions sans frontières», en *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Colloque de Cerisy, 14-21 Aug. 1993, André Gaudreault y Thierry Groensteen (dirs.), Québec, Éditions Nota Bene, pp. 9-29.
- GUBERN, Román (1994a): *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española.
- ____ (1994b): «La herencia del Star System», *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 18, pp. 13-23.

- ____ (1997): «Los difíciles inicios», en *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Juan Carlos de la Madrid (coord.), Oviedo, Universidad de Oviedo, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Gijón, Ayuntamiento, D.L., pp. 11-25.
- ____ (2000): *El eros electrónico*, Madrid, Taurus.
- ____ (2005) [1989]: *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Lumen.
- ____ (2010): «Presentación del ciclo de la Fundación Juan March “Melodrama y Star System”». Dirección URL: <http://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p5=2775&l=1>. [Consulta: Octubre 2010].
- GUNNING, Tom (2011): «De Edison a Griffith: el cine y la modernidad», en *Historia mundial del cine. I, Estados Unidos*, Gian Piero Brunetta (dir.), Itziar Hernández Rodilla (trad.), Madrid, Akal, pp. 61-109.
- HARDING, D.W. (1968): «Psychological Processes in the Reading of Fiction», en *Aesthetics in the Modern World*, Harold Osborne (ed.), New York, Weybright & Talley, pp. 300-317.
- HERNÁNDEZ EGUÍLUZ, Aitor (1994-1995a): «La crítica cinematográfica y la historia del cine a través de la prensa especializada», *Artigrama*, 11, pp. 237-255.
- ____ (1994-1995b): «Las revistas cinematográficas españolas en la década de los años treinta (1930-1939)», *Artigrama*, 11, pp. 565-570.
- ____ (2009): *Testimonios en huecograbado: El cine de la 2ª República y su prensa especializada (1930-1939)*, Madrid, Ediciones de la Filmoteca.
- HIGHFILL, Juli (2016): «A Sentient Landscape: Cinematic Experience in 1920s Spain», en *Engaging the emotions in Spanish culture and history*, Luisa Elena Delgado, Pura Fernández y Jo Labanyi (eds.), Nashville (Tennessee), Vanderbilt University Press, pp. 120-141.
- HODEIR, André (1983): *Play-back*, Éditions de Minuit.
- HORTON, Andrew (1998): «Introduction», en *Play it Again, Sam: Retakes on Remakes*, Andrew Horton y Stuart Y. McDougal (eds.), Berkeley, University of California Press.
- HORTON, Andrew y Joan MAGRETTA (1981): *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*, New York, F. Unger Pub. Co.
- HOUPPERMANS, Sjef (2004): «Cinéma avec Tanguy Viel», en *La novellisation: du film au roman/Novelization: From Film to Novel*, Jan Baetens y Marc Lits (eds.), Leuven, Leuven University Press, pp. 141-151.
- HUTCHEON, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.

- HUYSEN, Andreas (1988): «Mass Culture as Woman: Modernism's Other», en *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*, Basingstoke, Macmillan, pp. 44-62.
- IGLESIAS, Francisco (1980): *Historia de una empresa periodística: Prensa Española, editora de «ABC» y «Blanco y Negro»: 1891-1978*, Madrid, Prensa Española.
- ILLOUZ, Eva (1997): *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, California, University of California Press.
- ÍNIGUEZ BARRENA, María Lourdes (2005), *El Cuento Semanal, 1907-1912: análisis y estudio de una colección de novelas cortas*, Granada, Grupo Editorial Universitario.
- ISER, Wolfgang (1987): «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en *Estética de la recepción, complicación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral*, Madrid, Arco/Libros, pp. 215-243.
- JAGOE, Catherine, Alda BLANCO y Cristina ENRÍQUEZ DE SALAMANCA (1998): *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria.
- JAKOBSON, Roman (1959): «On Linguistics Aspects of Translation», en *On Translation*, R.A. Brower (ed.), Cambridge (MA), Harvard University Press.
- JEANNE, René y Charles FORD (1947-1962): *Histoire encyclopédique du cinéma*, Paris, Robert Laffont/SEDE.
- JEWELL, Peter (2008): «Collectors' Tales: A Personal Overview of Film Fiction at Bill Douglas Centre», *Film History*, 20 (2), pp. 149-163.
- JOSE, Paul E. y William F. BREWER (1983): *The Development of Story Liking: Character Identification, Suspense, and Outcome Resolution*, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- «JUNIO VIERNES» (1870): *Viaje al sol*, Madrid, Bufos Arderius/Imprenta Española.
- KESSLER, Frank (2006): «Narrer la non-fiction dans les catalogues des premiers temps», en *Il racconto del film: la novellizzazione, dal catalogo al trailer: XII convegno internazionale di studi sul cinema/Narrating the film: novelization, from the catalogue to the trailer: XII International Film Studies Conference*, Alice Autelitano y Valentina Re (coords.), Udine, Forum, pp. 39-51.
- KIM, Rycosil (2006): «Cinema on Paper. Early Korean Cinema and "Younghwa soscol"», en *Il racconto del film: la novellizzazione, dal catalogo al trailer: XII convegno internazionale di studi sul cinema/Narrating the film: novelization, from the catalogue to the trailer: XII International Film Studies Conference*, Alice Autelitano y Valentina Re (coords.), Udine, Forum, pp.231-241.
- KIPLING, Rudyard (1904): «Mrs. Bathurst», *Windsor Magazine* y *Metropolitan Magazine*.

- KLEINHANS, Chuck (1978): «Notes on Melodrama and the Family Under Capitalism», *Film Reader*, 3, pp. 40-47.
- KOSZARSKI, Richard (1990): *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, Berkeley, University of California Press.
- KRANZ, David L. y Nancy C. MELLERSKI (2008): *In/Fidelity: Essays on Film Adaptation*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- KUHN, Annette (2008): «The Trouble with Elinor Glyn: Hollywood, *Three Weeks* and the British Board of Film Censors», *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 28 (1), pp. 23-35.
- LABANYI, Jo (2016): «Emotional Competence and the Discourses of Suffering in the Television Series *Amar en tiempos revueltos*», en *Engaging the emotions in Spanish culture and history*, Luisa Elena Delgado, Pura Fernández y Jo Labanyi (eds.), Nashville (Tennessee), Vanderbilt University Press, pp. 225-242.
- LABRADOR BEN, Julia María, Marie Christine DEL CASTILLO y Covadonga GARCÍA TORAÑO (2005): *La Novela de Hoy, La Novela de Noche y El Folletín Divertido. La labor editorial de Artemio Precioso*, Madrid, CSIC.
- LABRADOR BEN, Julia María y Alberto SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA (2005): *Teatro Frívolo y Teatro Selecto. La producción teatral de Editorial Cisne, Barcelona (1935-1943)*, Madrid, CSIC.
- LACASSIN, Francis (1994) [1972]: *Pour une contre-histoire du cinéma*, Paris, Institut Lumière/Actes Sud.
- LAFAYETTE, Maximilien de (2011): *World Cinema: The Greatest Actresses of All Time. Goddesses, Divas, Femmes Fatales, Legends, Mega Stars*, New York/Berlin/London, Tiems Square Press.
- LAHUE, Kalton C. (1964): *Continued Next Week: a History of the Moving Picture Serial*, Norman, University of Oklahoma Press.
- LAMBERT, José (1989): «La traduction», en *Théorie littéraire*, Marc Angenot (ed.), Paris, Presses Universitaires de France.
- LANG, Robert (1989): *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton, Princeton University Press.
- LANT, Antonia (1995): «Haptical Cinema», *October*, 74, pp. 45-73.
- LARSON, Randall D. (1994): «A Movie Novelizer Speaks: Alan Dean Foster Interviewed», *Interzone*, 80, pp. 53-55.

- ____ (1995): *Films into books: An analytical bibliography of film novelizations, movie, and TV tie-ins*, Metuchen (NJ), Scarecrow Press.
- LARSON, Susan (2011): *Constructing and Resisting Modernity: Madrid 1900-1936*, Madrid, Velvuert/Iberoamericana.
- LARSON, Susan y Eva WOODS (eds.) (2005): *Visualizing Spanish Modernity*, Oxford, Berg Press.
- LARSON, Susan y Jeffrey ZAMOSTNY (eds.) (2017): *Kiosk Literature of Silver Age Spain: Modernity and Mass Culture*, Bristol (UK)/ Chicago (USA), Intellect Publishers.
- LARSSON, Donald F. (1982): «Novel into film: Some preliminary reconsiderations», en *Transformations in literature and film*, Tallahassee, University Presses of Florida, pp. 69-83.
- LASALLE, Mick (2000): *Complicated Women: Sex and Power in pre-Code Hollywood*, New York, Thomas Dunne Books/St. Martin Press.
- LECOEUVRE, Fabien y Bruno TAKODJÉRAD (1991): *Les années roman-photos*, Paris, Veyrier.
- LÉCUYER, Marie-Claude (2001): «De la dérision à la “solution sublime”: la question sociale (1891-1895)», en *Le projet national de «Blanco y Negro» (1891-1917)*, Danièle Bussy Genevois (dir.), Paris, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, pp. 29-51.
- LÉCUYER, Marie-Claude y Maryse VILLAPADIerna (1995): «Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española», en *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela: (el ejemplo de Timoteo Orbe)*, Brigitte Magnien (ed.), Barcelona, Anthropos, pp. 15-45.
- LEITCH, Thomas (2003): «Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory», *Criticism*, 45 (2), pp. 149-171.
- ____ (2007): *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- ____ (2008) «Review Article: Adaptation Studies at a Crossroads», *Adaptation: The Journal of Literature on Screen Studies*, 1 (1), pp. 63-77.
- LEITES, Nathan y Martha WOLFENSTEIN (1950): *Movies, a psychological study*, Glencoe (Illinois), The Free Press.
- LEPROHON, Pierre (1963): *Histoire du cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- LETAMENDI, Jon y Jean-Claude SEGUIN (1997): *Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros*, San Sebastián, Filmoteca Vasca.
- ____ (1998): *La cuna fantasma del cine español*, Barcelona, SIMS.
- LEVIN, Martin (1991): *Hollywood and the Great Fan Magazines*, New York, Random House.
- LITTAU, Karin (2008): *Teorías de la lectura: Libros, cuerpos y bibliomanía*, Elena Maren-go (trad.), Buenos Aires, Manantial.

- LITVAK, Lily (ed.) (1993): *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras, 1918-1936*, Madrid, Taurus.
- LÓPEZ MONIS, Antonio y Ramón PEÑA (1920): *Blanco y Negro, revista ilustrada: revista en dos actos, en verso y prosa*, Rafael MILLÁN (mús.), Madrid, Sociedad de Autores Españoles.
- LOWENTHAL, Leo (2006): «The Triumph of Mass Idols», en *The Celebrity Culture Reader*, Marshall, P. David (ed.), London, Routledge, pp. 124-152.
- LOZANO, Miguel Ángel (1993): «El lugar de la novela corta en la literatura española del siglo XX», en *La nouvelle romane (Tale-France-Espagna)*, Amsterdam, Rodopi, pp. 143-160.
- LUCAS, George (1976): *Star Wars: From the Adventures of Luke Skywalker*, Ballantine Books, New York⁵⁴².
- LUENGO LÓPEZ, Jordi (2007): «El star system de la mujer moderna. Entre la política de persuasión y la lógica de la fascinación», en *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Gloria Camarero (ed.), Getafe, Universidad Carlos III de Madrid.
- (2008): *Gozos y ocios de la mujer moderna: transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*, Málaga, Universidad de Málaga.
- MAGGITT, Vincenzo (2005): «Ékphrasis e novelization nel romanzo “Cinéma” di Tanguy Viel», *Contemporanea*, 3, pp. 175-180.
- MAGNIEN, Brigitte (ed.) (1986): *Ideología y texto en El Cuento Semanal. 1907-1912*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- (2001): «Féminités (1900-1917)», en *Le projet national de «Blanco y Negro (1891-1917)»*, Danièle Bussy Genevois (dir.), Paris, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, pp. 177-207.
- MAHLKNECHT, Johannes (2011): «Promotion vs. Suppression: Intermedial Relationships between Early Narrative Film and Its Fan Magazine Fictionizations», en *The Visual Culture of Modernism*, Mario Klarer y Deborah L. Madsen (eds.), Tübingen, Germany, pp. 105-18.
- (2012): «The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion?», *Poetics Today*, 33 (2), pp. 137-168.
- MANN, Thomas (2004): *Horror and Mystery Photoplay Editions and Magazine Fictionizations: The Catalog of a Collection*, Jefferson, McFarland.

⁵⁴² Como ya hemos indicado, George Lucas no es el verdadero autor de esta novela, sino Alan Dean Foster.

- MAÑAS MARTÍNEZ, María del Mar (2006): «Voces y ecos populares en el cine de pleguería. *Nobleza Baturra y Morena Clara*», en *Poesía popular y escrituras poéticas en España (1898-1936)*. Monográfico del Boletín de la Fundación García Lorca, 39-40, Mario Hernández y José Manuel Pedrosa (dirs.), Madrid, Ministerio de Cultura/Universidad de Granada/Fundación García Lorca, pp. 235-260.
- MARCO, Joaquín (1969a): *Ejercicios literarios*, Barcelona, Taber, 1969.
- ____ (1969b): «Prólogo», en *Pobres y ricos o la bruja de Madrid*, de Wenceslao Ayguals de Izco, Barcelona, Taber.
- ____ (1977): *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX: una aproximación a los pliegos de cordel*, 2 vols., Madrid, Taurus.
- ____ (1984): «El folletín por entregas y el serial», *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 9, pp. 143-166.
- MARCUS, Millicent (1993): *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*, Baltimore/London, John Hopkins University Press.
- MARI, Febo (¿1918?): *Attila*, (Folleto), Carlo Nicco y Giovanni Vianello (ilustrs.), Ambrosio Film.
- MARICH, Robert (2009): *Marketing to Moviegoers: A Handbook of Strategies and Tactics*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- MARKS, Laura U. (2002): *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis, University of Minnesota.
- MARSHALL, P. David y Sean REDMOND (eds.) (2016): *A Companion to Celebrity*, London, Wiley Blackwell.
- MARTÍ-LÓPEZ, Elisa (2003): «The folletín: Spain looks to Europe», en *The Cambridge Companion to the Spanish Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 65-80.
- MARTIN, Angela (2008) [2003]: «Refocusing Authorship in Women's Filmmaking», en *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, Grant, Barry Keith (eds.), Oxford, Blackwell.
- MARTÍNEZ, Josefina (1992): *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid: 1896-1920*, Madrid, Filmoteca Española.
- ____ (2001): «Cómo llegó el cine a Madrid», *Artígrama*, 16, pp. 25-38.
- MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa (1995): «Modelos sentimentales en el melodrama y en la narrativa femenina del "Ottocento" italiano», *ASPARKIA*, 4, pp. 79-86.

- ____ (2000): «*Bildungsroman* y crítica de género. Novela rosa y narrativa de mujeres», *Cuadernos de Filología Italiana*, 7 (núm. extra), pp. 529-546.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (2009): *Vivir de la pluma: La profesionalización del escritor, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons.
- MARTÍNEZ MONTALBÁN, José Luis (2002): *La Novela Semanal Cinematográfica*, Madrid, CSIC.
- MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón (1920): *El libro de la vida nacional*, Madrid, Tipografía Giralda.
- ____ (1928): *El lienzo de plata: ensayos cinematográficos*, Madrid, Mundo Latino.
- ____ (1929): «La señorita de España», *La Novela de Hoy*, 355.
- ____ (1936): «Aquellos días de octubre. Confidencias de una espía rusa», *La Novela de una Hora*, 18.
- MATHEWS, Harry y Alexander BROTCHE (2005) (eds.): *Oulipo Compendium*, London, Atlas.
- MATTHEWS, Brander (1916): *A Book about the Theater*, New York, Scribner's.
- MAURER, Karl (1987): «Formas de leer», en *Estética de la recepción*, complicación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral, Madrid, Arco/Libros, pp. 245-280.
- MAYNE, Judith (1990): *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- MCCOY, Horace (1935): *They Shoot Horses, Don't They?*, New York, Simon & Schuster.
- MCCREADIE, Marsha (1994): «Pioneers», *Films in Review*, (noviembre-diciembre), pp. 40-53.
- ____ (1995): «Pioneers», *Films in Review*, (enero-febrero), pp. 22-32.
- MCDONALD, Paul (2000): *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*, London, Wallflower.
- McFARLANE, Brian (1996): *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press.
- MCLEAN, Adrienne L. (2003): «“New Films in Story Form”: Movie Story Magazines and Spectatorship», *Cinema Journal*, 42 (3), pp. 3-26.
- McLELLAN, Diana (2002): *Greta & Marlene: Safo va a Hollywood*, Mónica Rubio (trad.), Madrid, T&B.
- MEILHAC, Henri y Ludovic HALÉVY (1864): *La belle Hélène*, Jacques Offenbach (mús.), Paris, Théâtre des Variétés.
- ____ (1866): *La vie parisienne*, Jacques Offenbach (mús.), Paris, Théâtre du Palais Royal.

- ___ (1867): *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, Jacques Offenbach (mús.), Paris, Théâtre des Variétés.
- ___ (1869): *La Périchole*, Jacques Offenbach (mús.), Paris, Théâtre des Variétés.
- ___ (1875): *Carmen*, Georges Bizet (mús.), Paris, Théâtre National de l'Opéra-Comique.
- MENDARO, Eduardo (1925): *Confesiones de Pedro Ibero*, Madrid, Librería de Alejandro Pueyo.
- ___ (1927): *La herencia de Mimi*, Madrid, V. H. Sanz Calleja.
- ___ (pról.) (1929a): «Antología de poesías de amor», *Los Poetas*, 63.
- ___ (pról.) (1929b): *Samaniego. Sus mejores fábulas*, Madrid, Imp. de Sordomudos.
- ___ (pról.) (¿1930?): «El desdén con el desdén», *Los Poetas*, 75.
- ___ (1958): *Recuerdos de un periodista de principios de siglo*, Madrid, Prensa Española.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (1994): «Los pliegos de cordel, literatura para analfabetos», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 567, pp. 20-22.
- ___ (2001): *Panorama de la literatura de cordel española*, Madrid, Ollero y Ramos.
- MENEGHELLI, Andrea (2001): «Letteratura del cinema, ma letteratura. Note su *Il Romanzo Film*», *Immaginne*, 43-44, pp. 27-33.
- ___ (2006): «La bellezza facile del *Romanzo film*», en *Il racconto del film: la novellizzazione, dal catalogo al trailer: XII convegno internazionale di studi sul cinema/ Narrating the film: novelization, from the catalogue to the trailer: XII International Film Studies Conference*, Alice Autelitano y Valentina Re (coords.), Udine, Forum, pp. 223-231.
- MERCER, John y Martin SHINGLER (2004): *Melodrama: genre, style, sensibility*, Londres, Wallflower.
- MERVEILLE, David (2005): *Le Jacquot de Monsieur Hulot*, Rodez, Editions du Rouergue.
- METZ, Christian (1974): *Film Language: A semiotics of the cinema*, New York/Oxford, Oxford University Press.
- MILLER, Rick (2002): *Photoplay Editions: A Collector's Guide*, Jefferson, McFarland.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. (1999): *Segundo de Chomón, más allá del cine de atracciones (1904-1912)*, Barcelona, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.
- MITCHELL, W. J. T. (1994): *Picture Theory*, Chicago, Chicago University Press.
- MITRY, Jean (1967-1980): *Histoire du cinéma: art et industrie*, Paris, Éditions Universitaires.
- MOGIN-MARTIN, Roselyne (2000): *La novela corta*, Madrid, CSIC.
- MOLINER, María (2007) [1966-1967]: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.

- MOLL, Jaime (1976): «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las “Relaciones de comedias”», *Segismundo: revista hispánica de teatro*, 12 (23-24), pp. 143-169.
- MONEGAL, Antonio (1993): *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos.
- MONGUIÓ, Luis (1951): «Crematística de los novelistas españoles del siglo XIX», *Revista Hispánica Moderna*, 17, pp. 111-127.
- MONTERO, Julio y María Antonia PAZ (2002): «Ir al cine en España en el primer tercio del siglo XX», en *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*, José-Vidal Pelaz y José Carlos Rueda (eds.), Madrid, Rialp, pp. 91-136.
- MONTESINOS, José F. (1966): *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX: seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Madrid, Castalia, D.L.
- MOODY, Nickianne (2003): «Elinor Glyn and the Invention of “It”», *Critical Survey*, 15 (3), pp. 92-104.
- MOREY, Anne (1998): «The Gendering of Photo-playwrights, 1913-1923», *Tulsa Studies in Women's Literature*, 17 (1), pp. 83-99.
- ____ (2006): «Elinor Glyn as Hollywood Labourer», *Film History: An International Journal*, 18 (2), pp. 110-118.
- MORIN, Edgar (1961) [1957]: *The Stars: An Account of the Star System in Motion Pictures*, New Jersey, Evergreen Books.
- ____ (1965) [1962]: *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas*, Madrid, Taurus.
- ____ (2001) [1956]: *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós.
- MORRIS, Brian (1980): *This Loving Darkness: the cinema and Spanish writers 1920-1936*, Oxford, Oxford University Press.
- MOSSIÈRE, Gilles (1992): «Entre le cinéma et le roman: *India Song* de Marguerite Duras», *Dalhousie French Studies*, 22, pp. 73-83.
- MOTTE, Warren F. (ed.) (1986): *Oulipo: A Primer of Potential Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- MULVEY, Laura (1977-78): «Notes on Sirk and Melodrama», *Movie*, 25, pp. 53-56.
- MUSSER, Charles (2005): «The Devil's Parody: Horace McCoy's Appropriation and Refiguration of Two Hollywood Musicals», en *A Companion to Literature and Film*, Robert Stam and Alessandra Raengo (eds.), Oxford, Blackwell Publishing, pp. 229-257.

- NAREMORE, James (ed. e introd.) (2000): *Film Adaptation*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press.
- NAVAL, María Ángeles (2000): *La Novela de Vértice y La Novela del Sábado*, Madrid, CSIC.
- NEALE, Steve (1986): «Melodrama and Tears», *Screen*, 27 (6), pp. 6-22.
- ____ (1993): «Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term “Melodrama” in the American Trade Press», *Velvet Light Trap*, (otoño), pp. 66-89.
- NIELAND, Justus (2008): *Feeling Modern: The Eccentricities of Public Life*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press.
- NIEVA, Francisco (1992): «Muestra de 120 obras de Prensa Española: evocación del antiguo “Blanco y Negro”», *Guadalimar: revista bimestral de las artes*, 116, pp. 44-45.
- NOMBELA, Julio (1909-1911): *Impresiones y recuerdos*, tomo 3, Madrid, Casa Editorial de *La Última Moda*.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (1987) [1977]: «Minnelli and Melodrama», en *Home is where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Chistine Gledhill (ed.), London, British Film Institute, pp. 70-74.
- NUNN, Heather y Anita BIRESSI (2010): «A Trust Betrayed. Celebrity and the Work of Emotion», *Celebrity Studies*, 1 (1), pp. 49-64.
- PALENQUE SÁNCHEZ, Marta (2001): *La poesía en las colecciones de literatura popular. Los Poetas (1920-1928) y Romances (s.f.)*, Madrid, CSIC.
- PANOFSKY, Dora y Erwin (1975): *La caja de Pandora: aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Barcelona, Barral.
- PARAMIO VIDAL, Mayela (1998): «La Venus de acero. Una estética del deseo finisecular», en *Literatura modernista y tiempo del 98*, Javier Serrano Alonso (ed.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 355-376.
- PARR, Martin y Gerry BADGER (2004): *The photo-book. A history*, vol. 1, London, Thames and Hudson.
- ____ (2006): *The photo-book. A history*, vol. 2, London, Thames and Hudson.
- PEÑA ARDID, Carmen (1992): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.
- ____ (ed.) (1999): *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel/Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses y Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- PEREC, Georges (1969): *La disparition*, Paris, Denoël.
- ____ (1978): *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette/POL.

- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1996a): *La novela teatral*, Madrid, CSIC.
- ____ (1996b): *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*, Salamanca, Librería Cervantes, D.L.
- ____ (ed.) (2010): *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- ____ (2003): «La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión», en *La adaptación cinematográfica de textos literarios: Teoría y práctica*, José Antonio Pérez Bowie (ed. lit.), Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, pp. 11-30.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: (1995): «Narración de un aciago destino (1896-1930)», en *Historia del cine español*, Román Gubern [et al.], Madrid, Cátedra, pp. 19-123.
- PÉREZ ROJAS, Javier (1997): *La Eva moderna. Ilustración gráfica española. 1914-1935*, Madrid, Fundación Mapfre.
- ____ (2001): «Modernas y cosmopolitas: La Eva art déco en la revista Blanco y Negro», en *Iconografía y creación artística: estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Málaga, Diputación de Málaga. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, pp. 235-288.
- PETAJA, Emil (1975): *Photoplay Edition*, San Francisco, Sisu Publishers.
- PETERSON, Richard, A. (1982): «Five Constraints on the Production of Culture: Law, Technology, Market, Organizational Structure and Occupational Careers», *Journal of Popular Culture*, 16 (2), pp. 143-153.
- POWDERMAKER, Hortense (1951): *Hollywood: The Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie Makers*, London, Secker & Warburg.
- POWELL, Eilene, Amanda VALENZUELA y María Teresa ZUBIAURRE (2012): *La Novela Sugestiva*, Madrid, CSIC.
- PRIEST, Christopher (1999): *eXistenZ*, New York, Mass Market Paperbacks/HarperEntertainment.
- PUIG, Manuel (1976): *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral.
- QUENEAU, Raymond (1981) [1947]: *Exercises in Style*, Barbara Wright (trad.), London, Calder.
- RAHILL, Frank (1967): *The World of Melodrama*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- RAMÍREZ, Gabriel (1972): *El cine de Griffith*, México, Ediciones Era.

- RAMOS, Vicente (1966): *Literatura alicantina, 1839-1939*, Madrid, Alfaguara.
- REAL, Elena (2001): «La fiesta de las lágrimas: el melodrama», en *Écrire, traduire et représenter la fête*, Elena Real, Dolores Jiménez, Domingo Pujante y Adela Cortijo (eds.), Valencia, Universitat de València, pp. 131-144.
- RÍO, Elena del (2008): *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. y John D. SANDERSON (eds.) (1999): *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine*, Alicante, Universidad de Alicante, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, D.L.
- RIVALAN GUÉGO, Christine (2004): «Texto e imagen: la cubierta al encuentro del público», en *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, vol. 2, Pedro M. Cátedra y María Luisa López-Vidriero (dirs.), María Isabel de Páiz Hernández (ed.), Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, D.L., pp. 719-729.
- ____ (2007): *Lecturas gratas o ¿la fábrica de los lectores?*, Madrid, Calambur.
- ____ (2008): *Fruición-ficción: novelas y novelas cortas en España (1894-1936)*, María Concepción Castroviejo Bolívar (trad.), Gijón, Trea.
- ____ (2017): «Las colecciones literarias de gran divulgación en la otra Edad de Plata: entre fenómeno editorial y compromiso colectivo», en *Dinamitar los límites. Denuncia y compromiso en la literatura de la otra Edad de Plata (1898-1936)*, José Miguel González Soriano y Patricia Barrera Velasco (eds.), Madrid, Ediciones Complutense. [En prensa].
- ROBBE-GRILLET, Alain (1961): *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Éditions de Minuit.
- ____ (1963): *L'Immortelle*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROBIN, Claire Nicolle (1991): «El expresionismo en Hoyos y Vinent», *Angélica: revista de literatura*, 2, pp. 107-116.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962): *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (Siglo XVI): edición en facsímile, precedida de un estudio bibliográfico*, Madrid, Estudios Bibliográficos.
- ____ (1997): *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos: siglo XVI*, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, Nuria (2007): «La imagen de la mujer en la publicidad gráfica en España en el primer tercio del siglo XX», en *Quintas Jornadas Imagen, Cultura y*

- Tecnología*, María Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y María del Rosario Ruiz Franco (coords.), Madrid, Archiviana, pp. 383-399.
- ____ (2008): «Jóvenes, modernas y deportistas: la construcción de nuevos roles sociales en la España del primer tercio del siglo XX a través de la publicidad», en *Ayeres en discusión. Temas claves de Historia Contemporánea hoy*, Encarna Nicolás y Carmen González (eds.), Murcia, Editum.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2008): *Historia de la literatura fascista española*, Madrid, Akal.
- ROELENS, Maurice (1979): «Mon Ciné (1922-1924) et le mélodrame», *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 28, pp. 201-214.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1972): «Forma y contenido en la novela popular: Ayguals de Izco», *Prohemio*, 3 (1), abril, pp. 45-90.
- ____ (1976): *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March.
- ____ (1995): «La narrativa popular», *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, (166-167), pp. 25-29.
- RONGIER, Sébastien (2003): «Tanguy Viel: une stratégie de l'effrangement: *Cinéma* au regard de l'art contemporain (et inversement)», *Remue.net*. Dirección URL: <http://remue.net/cont/viel_cinema.htm>. [Consulta: Diciembre 2016].
- ____ (2006): «Une oblicité ironique au regard de l'image: *Cinéma* de Tanguy Viel», en *L'ironie aujourd'hui: lectures d'un discours oblique*, Mustapha Trabelsi (ed.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (1998): «L'oeuvre au doublé: Sur les paradoxe de l'adaptation», en *La transécriture: Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Colloque de Cerisy, 14-21 Aug. 1993, André Gaudreault y Thierry Groensteen (dirs.), Québec, Éditions Nota Bene, pp. 131-149.
- ROSZAK, Theodore (1991): *Flicker*, Chicago, Chicago Review Press.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1982): «Novela histórica y folletín», *Anales de literatura española*, 1, pp. 269-282.
- SAALBACH, Mario (1994): «La literatura en versión cinematográfica: posibilidades y límites de la transposición», en *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, Federico Eguiluz (comp.), Vitoria, Universidad del País Vasco, pp. 417-423.
- SADOUL, Georges (1947): *Histoire générale du cinéma, Tome I: Les pionniers du cinema*, Paris, Denoël.

- ___ (1948): *Histoire générale du cinéma, Tome II: Les pionniers du cinema, 1897-1908*, Paris, Denoël.
- ___ (1951): *Histoire générale du cinéma, Tome III: Le cinema devient un art*, Paris, Denoël.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico (1952): *La novela corta española. Promoción de "El Cuento Semanal" 1901-1920*, Madrid, Aguilar.
- ___ (1975): *La promoción de "El Cuento Semanal"*, Madrid, Espasa-Calpe.
- SAIZ VIADERO, José Ramón (coord.) (2005): *Los primeros rodajes cinematográficos en España*, Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.
- ___ (ed. lit.) (2009): *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine*, Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.
- SALA NOGUER, Ramón (2007): *Introducción a la historia de los medios: consideraciones teóricas básicas sobre la historia de los medios de comunicación de masas*, Bellaterra, Universidad Autònoma de Barcelona.
- SAN MARTÍN, Antonio de (1870): *Confidencias de Arderíus. Historia de un bufo*, Madrid, Imprenta Española.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente y Vicente J. BENET (1994): «Las estrellas: un mito en la era de la razón», *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 18, pp. 5-10.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto (1996): *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Libris.
- ___ (1997): *Las colecciones literarias en el Madrid de Alfonso XIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid/Instituto de Estudios Madrileños.
- ___ (2001): «Colecciones literarias», en *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Jesús A. Martínez Martín (dir.), Madrid, Marcial Pons, pp. 373-396.
- ___ (2002): «Prólogo», en *La Novela Semanal Cinematográfica*, José Luis Martínez Montalbán (ed.), Madrid, CSIC.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto y María del Carmen SANTAMARÍA BARCELÓ (1997): *La Novela Mundial*, Madrid, CSIC.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2001): «Las formas del libro. Textos, imágenes y formatos», en *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Jesús A. Martínez Martín (dir.), Madrid, Marcial Pons, pp. 111-134.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Jorge Urrutia (pról.), Barcelona, Paidós.

- ____ (2005): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1991): *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- ____ (1992): *El cine de Segundo de Chomón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- ____ (1999): «El cine», en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José María Díez Borque (coords.), Madrid, Castalia, pp. 543- 561.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2008): *Revistas ilustradas en España: Del Romanticismo a la guerra civil*, Gijón, Trea D.L.
- SANDERS, Julie (2016) [2006]: *Adaptation and Appropriation*, New York, Routledge.
- SANTONJA, Gonzalo (1979): *La novela proletaria*, Madrid, Ayuso. (reed. *Las novelas rojas*, Barcelona, Ediciones de la Torre, 1994).
- ____ (1993): *La novela revolucionaria de quiosco (1905-1939)*, Madrid, El Museo Universal.
- SANZ RAMÍREZ, José Antonio (2010): *Antonio de Hoyos y Vinent: genealogía y elogio de la pasión*, (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Dirección URL: <<http://eprints.ucm.es/10456/1/T31446.pdf>>. [Consulta: Mayo de 2011].
- SCANLON, Geraldine M. (1986): *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Rafael Mazarrasa (trad.), Madrid, Akal.
- SCHATZ, Thomas (1981): *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Filadelfia, Temple University Press.
- SCHIAVETTA, Bernardo y Jan BAETENS (2000): «Définir la contrainte», *Formules*, 4, pp. 20-55.
- SEGER, Linda (1992): *The art of adaptation. Turning fact and fiction into film*, New York, Henry Holt and Co.
- SEGUIN, Jean-Claude (1995a): *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière*, Saint Étienne, Université Jean-Monnet.
- ____ (1995b): *Historia del cine español*, Madrid, Acento.
- SEOANE, María Cruz y María Dolores SÁIZ (1996): *Historia del periodismo en España, Vol. 3, El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza D.L.
- SERCEAU, Michel (1999): *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liège, Éditions du Céfal.

- SERVÉN DÍEZ, María del Carmen (2013): «Literatura, periodismo y cine: María Luz Morales en “La Vanguardia”», en *Escritoras españolas en los medios de prensa, 1868-1936*, Ivana Rota y María del Carmen Servén Díez (coords.), Sevilla, Renacimiento, pp. 267-289.
- ____ (2014): «María Luz Morales y la promoción de la lectura femenina en la Edad de Plata», en *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*, Ángela Ena Bordonada (ed.), Madrid, Editorial Complutense, 2013, pp. 251-273.
- ____ (2016): «María Luz Morales: entre la crítica y la crónica cinematográfica», en *Miradas de progreso. Reflejos de la modernidad en la otra Edad de Plata (1898-1936)*, María del Mar Mañas Martínez y Begoña Regueiro Salgado (eds.), Madrid, Ediciones del Orto, pp. 45-62.
- SHAIL, Andrew (2008): «The Motion Picture Story Magazine and the Origins of Popular British Film Culture», *Film History*, 20 (2), pp. 181-197.
- SHAVIRO, Steven (1993): *The Cinematic Body*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SIENKIEWICZ, Henryk (1896): *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, Cracovia, Little, Brown and Company.
- SINGER, Ben (1993): «Fiction Tie-Ins and Narrative Intelligibility 1911-1918», *Film History*, 5 (4), pp. 489-504.
- ____ (2001): *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts*, Nueva York, Columbia University Press.
- SLATER, Thomas (2002): «June Mathis: A Woman Who Spoke Through Silents», en *American Silent Film: Discovering Marginalised Voices I*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- SLETHAUG, Gordon E. (2014): *Adaptation Theory and Criticism. Postmodern Literature and Cinema in the USA*, London, Bloomsbury.
- SLIDE, Anthony (2010): *Inside the Hollywood Fan Magazine: A History of Star Makers, Fabricators, and Gossip Mongers*, University Press of Mississippi.
- SMITH, Andrew y Diana WALLACE (2004): «The Female Gothic: Then and Now», *Gothic Studies*, 6 (1), pp. 1-7.
- SMOLDERS, Olivier (2005): *Nuit noire*, Paris/Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- SOBCHACK, Vivian (1992): *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.

- SOUGEZ, Marie-Loup (2006) [1981]: *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra.
- ____ (2007): «La aparición de la fotografía. Inventores y primeros procedimientos», en *Historia general de la fotografía*, Marie-Loup Sougez (coord.), Madrid, Cátedra, pp. 31-67.
- STAM, Robert (2000): «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», en *Film Adaptation*, James Naremore (ed.), New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, pp. 54-76.
- STERNBERG, Robert (1995): «Love as Story», *Journal of Social and Personal Relationships*, 12 (4), pp. 541-546.
- ____ (1998): *Love is a Story. A New Theory of Relationships*, Nueva York, Oxford University Press.
- ____ (2000) [1998]: *La experiencia del amor*, Barcelona, Paidós.
- STOKER, Bram (1897): *Dracula*, London, Constable & Robinson.
- SULLEROT, Evelyne (1970): «Les photoromans», en *Entretiens sur la paralittérature*, Noël Arnaud, Francis Lacassin et Jean Tortel (dirs.), Paris, Plon, pp. 121-141.
- SWIDLER, Ann (2001): *Talk of Love. How Culture Matter*, Chicago, University of Chicago Press.
- TELLO DÍAZ, Lucía (2007): «La representación fotográfica del cine en *Blanco y Negro* y *ABC* (1903-1939)», *Historia y Comunicación Social*, 12, pp. 207-230.
- THARRATS, Juan Gabriel (1988): *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Zaragoza, Universidad. Secretariado de Prensas Universitarias.
- ____ (1990): *Inolvidable Chomón*, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia/Editora Regional de Murcia.
- THIESSE, Anne-Marie (2000) [1984]: *Le roman du quotidien: lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil, D.L.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (2007): *Modernités et représentations culturelles en Espagne, de la fin du XIXe aux débuts du XXe siècles*, Pau, Université de Pau.
- THOMAS, Jean-Jacques (2006): «OuLiPotemkin: Down with the Tyranny of Constraints!», *French Forum*, 31 (1), pp. 113-26.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (1984): *Le mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France.
- THOMPSON, Kristin (2003): *Storytelling in film and television*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- TORRADO MORALES, Susana (2005): «Evolución histórica de las revistas de cine en Euskadi», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 50 (1), pp. 57-78.

- TOURY, Gideon (1980): *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institut for Poetics and Semiotics.
- ____ (1995): *Descriptive Translations Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- TRENC, Eliseo (2001): «La modernité de l'image ou une image de Modernité», en *Le projet national de «Blanco y Negro» (1891-1917)*, Danièle Bussy Genevois (dir.), Paris, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, pp. 99-111.
- TROWELL, Brian (1992): «Libretto», en *New Grove dictionary of opera*, 4 vols., Stanley Sadie (ed.), London, Macmillan, pp. 1185-1252.
- TRUFFAUT, François (1966): *Le Cinéma selon Alfred Hitchcock*, Paris, Éditions Robert Laffont.
- ____ (1971): *L'Homme qui aimait les femmes. Ciné-roman*, Paris, Flammarion.
- TRUFFAUT, François y Marcel MOUSSY (1959): *Les 400 coups, récit d'après le film de François Truffaut*, Paris, Gallimard.
- TUBAU, Iván (1983): *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta*, Barcelona, Universidad.
- TURNER, Graeme (2004): *Understanding Celebrity*, London, Sage.
- «UN COLECCIONADOR» (1878): *Ayer y hoy. Apuntes curiosos y entretenidos dedicados al periódico «El imparcial»*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández.
- UNAMUNO, Miguel de (1991) [1913]: *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Fernando Savater (pról.), Madrid, Alianza Editorial.
- URRUTIA, Jorge (1984): *Imago Litterae: Cine, Literatura (Semiótica y Crítica)*, Sevilla, Alfar.
- URRUTIA, Louis (1977): «Les collections populaires de romans et nouvelles (1907-1936)», en *L'infra-littérature en Espagne aux XIX^e et XX^e Siècles. Du roman feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne*, Grenoble, Presses Universitaires, pp. 137-163.
- UTRERA, Rafael (1985): *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*, Jorge Urrutia (pról.), Madrid, Ediciones J. C.
- ____ (1987): *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar.
- VAN PARYS, Thomas (2009): «The Commercial Novelization: Research, History, Differentiation», *Literature/Film Quarterly*, 37 (4), pp. 305-317.
- ____ (2011a): «Against Fidelity: Contemporary Adaptation Studies and the Example of Novelisation», en *Adaptation Theories*, Jillian Saint Jacques (ed.), Maastricht, Jan van Eyck Press, pp. 406-442.

- ____ (2011b): «The Study of Novelisation: A Typology and Secondary Bibliography», *Belphégor* 10 (2), s.p.
- ____ (2013): «Review Article: *In/Fidelity. Essays on Film Adaptation*. David L. Kranz & Nancy C. Mellerski, eds.», *Image & Narrative*, 14 (1), pp. 148-153.
- VANOYE, Francis (1995). *Récit écrit-Récit filmique*, París, Nathan.
- VEGA, Carmelo (2007): «Imágenes del movimiento», en *Historia general de la fotografía*, Marie-Loup Sougez (coord.), Madrid, Cátedra, pp. 265-298.
- VEIRA, José Luis y José ROMAY (1998): «La cultura del trabajo y el cambio de valores», *Sociológica: Revista de pensamiento social*, 3, pp. 23-38.
- VIEL, Tanguy (1999): *Cinéma*, París, Éditions de Minuit.
- VILLARÍAS ZUGAZAGOITIA, José María (2002): «*Nuestra Novela*»: una colección católica fundamentalista, Madrid, CSIC.
- VILLENA, Luis Antonio de (1983): «Antonio de Hoyos y Vinent, la pose y la decadencia», en *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandysmo*, Barcelona, Tusquets.
- VIRMAUX, Alain y Odette (1983): *Le Ciné-Roman*, París, Edilig.
- ____ (1998): *Du film à l'écrit. Du roman cinema au roman cinéoptique*, Perpignan, Institut Jean Vigo.
- VISONE, Diego (2011): «Le aleluyas teatrales», en *II Simposio sobre literatura popular. Imágenes e ideas: La imaginatura*, edición digital de la Fundación Joaquín Díaz, 2011, pp. 76-103.
- VISWANATHAN, Jacqueline (1999): «Ciné-romans: le livre du film», *Cinemas: Revue d'Études Cinématographiques/Journal of Film Studies*, 9 (2-3), pp. 13-36.
- V.V.A.A. (1996): *La prensa ilustrada en España: las «Ilustraciones», 1850-1920*, Montpellier, Iris/Université Paul Valéry.
- ____ (2001): *Le projet national de «Blanco y Negro» (1891-1917)*, Danièle Bussy Genevois (dir.), París, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis.
- ____ (2013): *Escritoras españolas en los medios de prensa, 1868-1936*, Ivana Rota y María del Carmen Servén Díez (coords.), Sevilla, Renacimiento.
- WADLE, Moe (1994): *The Movie Tie-In Book: A Collector's Guide to Paperback Movie Editions*, Coralville (Iowa), Nostalgia Books.
- WALKER, Alexander (1970): *Stardom: the Hollywood Phenomenon*, New York, Stein and Day.
- WEBER, Max (1993): *Economía y sociedad: Esbozo de sociología comprensiva*, vol. 1, Johannes Winckelmann (ed.), José Medina Echavarría (introd. y trad.), Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

- WELLE, John P. (2000): «Film on Paper: Early Italian Cinema Literature, 1907-1920», *Film History*, 12 (3), pp. 288-299.
- WILLIAMS, Linda (1998): «Melodrama Revised», en *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Nick Browne (ed.), Berkeley, University of California Press, pp. 42-89.
- WILLIAMS, Michael (2013): *Film Stardom, Myth and Classicism: The Rise of Hollywood's Gods*, Palgrave Macmillan.
- WILSON, Edward M. (1956): «Some Calderonian “pliegos sueltos”», en *Homenaje a J.A. van Praag*, Amsterdam, Librería Española Plus Ultra, pp. 140-144.
- ____ (1957): «Tradition and Change in some late Spanish Verse Chap-books», *Hispanic Review*, 25, pp. 194-216.
- ____ (1977): *Entre las jarchas y Cernuda: constantes y variables en la poesía española*, Barcelona, Ariel.
- Y'BARBO, Douglas (1998): «Aesthetic ambition versus commercial appeal: Adapting novels and film to the copyright law», *St. Thomas Law Review*, 10, pp. 299-386.
- YANGIROV, Rashit M. (2006): «Censorship and Film Novelization in Early Russian Cinema in 1900s-1910s», en *Il racconto del film: la novellizzazione, dal catalogo al trailer: XII convegno internazionale di studi sul cinema/Narrating the film: novelization, from the catalogue to the trailer: XII International Film Studies Conference*, Alice Autelitano y Valentina Re (coords.), Udine, Forum, pp.389-397.
- YNDURÁIN, Francisco (1970): *Galdós entre la novela y el folletín*, Madrid, Taurus Ediciones.
- ZARAGOZA GARCÍA, Inmaculada (2001): «Testigos del siglo: Las revistas de cine en la Hemeroteca de Madrid», *Academia: Revista del Cine Español*, 29, pp. 78-79
- ZAVALA, Iris M. (1969): «Socialismo y literatura: Ayguales de Izco y la novela española», *Revista de Occidente*, 80, pp. 167-188.
- ____ (1971): *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya, D.L.
- ZAVALA, Iris M., Leonardo ROMERO TOBAR y Rubén BENÍTEZ (1982): «La realidad del folletín», en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 5, tomo 1, Francisco Rico (coord.), «Romanticismo y Realismo», Iris M. Zavala (coord.), pp. 380-390.
- ZECCHI, Barbara (2012): «Introducción. La adaptación multiplicada», en *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Barbara Zecchi (ed.), Madrid, Editorial Complutense.
- ZILLMANN, Dolf (1980): «Anatomy of suspense», en *The Entertainment Functions of Television*, P. H. Tannenbaum (ed.), Hillsdale (N.J.), Lawrence Erlbaum Associates, pp. 133-163.

ZIMMER, Jacques (1980): «Le Cinéma et la presse (vii): Ciné-romans et quelques autres», *Image et son*, 349, pp. 89-98.

ZUBIAURRE, Maite (2014): *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*, Madrid, Cátedra.

B. Referencias hemerográficas

ADÁN, Joaquín (1918): «Temas del cinematógrafo», *Blanco y Negro*, 19-5-1918.

(ANÓNIMO) (1850): «Sección literaria: Pobres y ricos o la bruja de Madrid. Novela de costumbres sociales, original de Don Wenceslao Aiguales [sic] de Izco», *El clamor público*, 28-9-1850.

___ (1896a): «Diversiones públicas», *La Época*, 14-5-1896.

___ (1896b): «Espectáculos: El cinematógrafo», *El Heraldo de Madrid*, 15-5-1896.

___ (1908): «Incendio del Teatro de Gracia», *Blanco y Negro*, 22-8-1908.

___ (1910): «Saludo a la prensa», *Arte y cinematografía*, 25-9-1910.

___ (1911): «To Introduce Ourselves», *The Pictures*, 21-10-1911.

___ (1914): «Pathé Pictures and the Hearst Newspapers», *The Moving Picture World*, 28-2-1914.

___ (1916): «Por los niños: La influencia del “cine”», *La Época*, 18-4-1916.

___ (1917a): «Problems and power of serials», *Motion Picture News*, 22-9-1917.

___ (1917b): «Keeping up interest in serials», *Motion Picture News*, 6-10-1917.

___ (1921): «El cine al alcance de todos», *Blanco y Negro*, 17-4-1921.

___ (1939): «Caídos por España. Colaboradores y redactores de *ABC* asesinados por la horda», dibujos de Solís Ávila, *ABC*, 22-4-39.

BERMEJO, Luis (1899): «La administración», *Blanco y Negro*, 4-2-1899.

CALVO ROSELLÓ, Miguel A. (1915): «¡Cosas del “cine”!», *Blanco y Negro*, 21-2-1915.

FRANK, Nino (1932): «L’athlète incomplet», *Pour Vous*, 23-6-1932.

GABALDÓN, Luis (1902): «La Nochebuena de Don Marcos», *Blanco y Negro*, 27-12-1902.

GALICIA, Santiago de (1925): «Una novela en “film”. La película de “La casa de la Troya”», *Blanco y Negro*, 25-1-1925.

GANCE, Abel (1920): «J’accuse (découpage)», *Filma*, 67, 15-5-1920, pp. 9-16.

GARRO, Enrique (1922a): «La novela en la pantalla», *Blanco y Negro*, 22-1-1922.

___ (1922b): «La novela en el cine», *Blanco y Negro*, 29-2-1922.

___ (1923): «La cinematografía en España», *Blanco y Negro*, 18-3-1923.

GOJON, Edmond (1919): «“J’accuse”, Tragédie des temps modernes, de M. Abel Gance, Adaptée par M. Edmond Gojon», *L’Afrique du Nord Illustré*, 1-6-1919 y 27-12-1919, pp. 5-30.

- HOYOS Y VINENT, Antonio de (1902): «El fin del mundo», *Nuevo Mundo*, 16-4-1902.
- JANVIER, M. (1917): «Le ciné-roman», *L'écran*, 21-4-1917.
- «LA REDACCIÓN» (1891): «Vida moderna», *Blanco y Negro*, 10-5-1891.
- LUCA DE TENA, Torcuato (1929): «Cómo nació BLANCO Y NEGRO», *Blanco y Negro*, 15-9-1929.
- «M. WHITE» (1920): «Trucos de la cinematografía», *Blanco y Negro*, 10-10-1920.
- MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón (1927): «Del teatro a la pantalla. Un galán español en la cinematografía americana», *Blanco y Negro*, 6-2-1927.
- MATA, Pedro (1916): «Sangre y arena», *Blanco y Negro*, 6-8-1916.
- MEDINA VERA, Inocencio (1908): «En el cine», *Blanco y Negro*, 28-11-1908, Dibujo.
- «NEMO» (1914): «El cinematógrafo», *Blanco y Negro*, 22-3-1914.
- (PUBLICIDAD) (1896): «Venta: Cinematógrafo soberbio», *Blanco y Negro*, 31-10-1896.
- ___ (1923): «Película interesante: La Roma de los Papas», *El Debate*, 11-1-1923.
- ___ (1924): «El milagro de Lourdes», *El Heraldo de Madrid*, 26-11-1924.
- ___ (1926a): «Películas y Cines. Su majestad el corazón», *Heraldo de Madrid*, 17-11-1926.
- ___ (1926b): «Cartelera. Su majestad el corazón», *Popular Film*, 18, 2-12-1926.
- ___ (1928a): «Stacomb. ¿Qué “papel” quiere usted representar en la vida?», *Blanco y Negro*, 12-2-1928.
- ___ (1928b): «Stacomb. Muy Siglo Veinte», *Blanco y Negro*, 15-4-1928.
- ___ (1928c): «El Cine-Kodak es generador de alegría y archivo de felicidad», *Blanco y Negro*, 10-6-1928.
- ___ (1928d): «Stacomb. Donde hay refinamiento y cultura allí está Stacomb», *Blanco y Negro*, 12-8-1928.
- «R» (1921): «Se estrena en el Real Cinema una películas excepcional», *Blanco y Negro*, 10-4-1921.
- REYNAUD, Jean-Charles (1928): «Romans tirés de films», *Comoedia*, 2-5-1928.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges (1946): «Comment j'ai écrit *La cousine Bette* et *La case de l'oncle Tom*», *L'écran français*, 40, 3-4-1946.
- RIVA, Francisco de la (1918): «Una hora con el rey de la risa», *Blanco y Negro*, 23-6-1918.
- ___ (1925): «Las grandes estrellas del cinematógrafo. Harold Lloyd», *Blanco y Negro*, 18-1-1925.
- ROMANO, Julio (1932): «Las “señoritas” Valencia, Andalucía, Asturias, Aragón y Extremadura hablan a los lectores de NUEVO MUNDO sobre el amor, los hombres, los deportes y el divorcio», *Nuevo Mundo*, 15-1-1932, pp. 19-21.

«RONUECES» [pseud. de Elena FORTÚN] (1930): «Carmencita, la modistilla», *Blanco y Negro*, 2-11-1930, pp. 103-107.

SERRANO, Alfredo (1927): «Un arte nuevo. La constante evolución del cinematógrafo», *Blanco y Negro*, 6-3-1927.

SHANNON, Betty (1919): «The Red Lantern», *Photoplay*, junio 1919.

«SILENO» (1922): «Cinematógrafo de la semana. Opiniones sobre el problema de Marruecos», *Blanco y Negro*, 9-7-1922.

TÉRAMOND, Guy de (1921): «Comment on écrit un roman-cinéma», *Cinémagazine*, 21-1-1921.

«TXIBIRISKO» (1926): «Hablando con Don Torcuato Luca de Tena», *ABC*, 18-9-1926.

VALMONT, Jean (¿1932?): «Le picador», *Comoedia*.

VARGAS, C. (1923): «El teatro mundo», *El Debate*, 13-9-1923.

ZURITA, Mariano (1927): «El carácter de las grandes artistas, a juzgar por sus perros favoritos», *Blanco y Negro*, 8-5-1927.

C. Referencias filmográficas y audiovisuales

ALLEN, Woody (1979): *Manhattan*, United Artists.

BADGER, Clarence G. (1927): *It*, Famous Players-Lasky Corporation.

BASCH, Felix (1926): *Der Mann seiner Frau*, Lucy Dorraine-FilmGmbH.

BEAUMONT, Harry (1928): *Our Dancing Daughters*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

BORZAGE, Frank (1927): *7th Heaven*, Frank Borzage Production/Fox Film Corporation.

BRABIN, Charles (1912): *What Happened to Mary?*, Thomas A. Edison, Inc.

BROWN, Clarence (1926): *Flesh and the Devil*, Metro-Goldwyn-Mayer.

CAMACHO, Francisco (1929): *Zalacaín el aventurero*, CIDE.

CAPRA, Frank (1934): *It Happened One Night*, Columbia Pictures Corporation.

CHAPLIN, Charles (1921): *The Kid*, Charles Chaplin Productions.

___ (1936): *Modern Times*, Charles Chaplin Productions.

CHOMÓN, Segundo de (1908): *El hotel eléctrico*, Pathé Frères.

COOPER, Merian Caldwell y Ernest B. SCHOEDSACK (1933): *King Kong*, RKO Radio Pictures.

CRONENBERG, David (1999): *eXistenZ*, Alliance Atlantis Communications/Canadian Television Fund/Harold Greenberg Fund/The Movie Network/Natural NylonEntertainment/Serendipity Point Films/Téléfilm Canada/Union Générale Cinématographique.

CROSLAND, Alan (1924): *Three Weeks*, Goldwyn Pictures Corporation.

- ___ (1927): *The Jazz Singer*, Warner Bros.
- CRUZE, James (1923): *The Covered Wagon*, Paramount Pictures.
- DAVID, Constantin J. y Jacqueline MILLIET (1927): *Das Brennende Schiff*, Les Productions Milliet.
- DIAMANT-BERGER, Henri (1921): *Les trois mousquetaires*, Pathé Consortium Cinéma.
- DREYER, Carl Theodor (1928): *La passion de Jeanne d'Arc*, Société Générale des Films.
- EDWIN, Walter (1913): *Who Will Marry Mary?*, McClure Publishing Co.
- FLEMING, Victor (1932): *Red Dust*, Metro-Goldwyn-Mayer.
- ___ (1939): *The Wizard of Oz*, Metro-Goldwyn-Mayer.
- FORD, John (1940): *The Grapes of Wart*, Twentieth Century Fox Film Corporation.
- ___ (1953): *Mogambo*, Metro-Goldwyn-Mayer.
- GANCE, Abel (1919): *J'accuse!*, Pathé Frères.
- ___ (1923): *La roue*, Films Abel Gance.
- ___ (1927): *Napoléon vu par Abel Gance*, Ciné France/Films Abel Gance.
- GASNIER, Louis J. (1915): *Les mystères de New York*, Star Film Comp.
- GASNIER, Louis J. y Donald MACKENZIE (1914): *The Perils of Pauline*, Pathé Frères.
- GASNIER, Louis J., George B. SEITZ, Leopold WHARTON y Theodore WHARTON (1914): *The Exploits of Elaine*, George B. Seitz, Leopold Wharton y Theodore Wharton.
- GELABERT, Fructuós (1899): *Riña en un café*, Fructuós Gelabert.
- GIMENO, Eduardo (¿1898?/¿1899?): *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, Eduardo Gimeno.
- GODARD, Jean-Luc (1962): *Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, Les Films de la Pléiade/Pathé Consortium Cinéma.
- GRANDON, Francis J. (1913): *The Adventures of Kathlyn*, Selig Polyscope Company.
- GRIFFITH, David Wark (1911): *Enoch Arden*, Biograph Cmpany.
- ___ (1916): *Intolerance*, Triangle Film Corporation/Wark Producing.
- GUAZZONI, Enrico (1912): *Quo Vadis?*, Società Italiana Cines.
- HAWKS, Howard (1939): *Only Angels Have Wings*, Columbia Pictures Corporation.
- ___ (1944): *To Have and Have Not*, Warner Bros.
- ___ (1946): *The Big Sleep*, Warner Bros.
- HAWKS, Howard y Richard ROSSON (1932): *Scarface*, The Caddo Company.
- HITCHCOCK, Alfred (1969): *Topaz*, Universal Pictures.
- HUGON, André (1929): *Les Trois Masques*, Pathé/Natan.

- INGRAM, Rex (1921): *The Four Horsemen of the Apocalypse*, Metro Pictures Corporation.
- ___ (1926): *Mare nostrum*, Metro-Goldwyn Pictures.
- JONES, Kent (2015): *Hitchcock/Truffaut*, Arte France/Artline Films/Cohen Media Group.
- KALB, Charles? (1896): *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe*.
- LANG, Fritz (1944): *The Woman in the Window*, Christie Corporation/International Pictures.
- LEROY, Mervyn (1931): *Local Boy Makes Good*, First National Pictures.
- LUCAS, George (1977): *Star Wars*, Lucasfilm/ Twentieth Century Fox Film Corporation.
- LUMIÈRE, Louis (1895a): *Arrivé d'un train en gare de la Ciotat*, Lumière.
- ___ (1895b) *En mer par gros temps*, Lumière.
- ___ (1895c) *L'arroseur arrosé*, Lumière.
- ___ (1895d) *La démolition d'un mur*, Lumière.
- ___ (1895e) *La destruction des mauvaises herbes*, Lumière.
- ___ (1895f) *La pêche aux poissons rouges*, Lumière.
- ___ (1895g) *La rue de la République á Lyon*, Lumière.
- ___ (1895h) *La sortie des ouvriers de l'usine*, Lumière.
- ___ (1895i) *Le forgeron*, Lumière.
- ___ (1895j) *M. Lumière et le jongleur*, Lumière.
- ___ (1895k) *Repas de bébé*, Lumière.
- ___ (1895l) *Soldats au manège*, Lumière.
- ___ (1895m) *Trewey jouant aux cartes*, Lumière.
- MAMOULIAN, Rouben (1931): *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Paramount Pictures.
- MANKIEWICZ, Joseph L. (1963): *Cleopatra*, Twentieth Century Fox Film Corporation.
- ___ (1972): *Sleuth*, Palomar Pictures.
- MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón (1927): *En la tierra del sol*.
- MURNAU, Friedrich Wilhelm (1927): *Sunrise: A Song of Two Humans*, Fox Film Corporation.
- NEELY, Hugh Munro (2003): *Complicated Women*, Timeline Films.
- NIBLO, Fred (1922): *Blood and Sand*, Paramount Pictures.
- ___ (1925): *Ben Hur*, Metro-Goldwyn-Maer.
- ___ (1926): *The Temptress*, Metro-Goldwyn-Mayer.
- PABST, Georg Willhelm (1929): *Die Büchse der Pandora*, Nero-Film AG.
- PASTRONE, Giovanni (1914): *Cabiria*, Itala Film.

- PEROJO, Benito (1927): *El negro que tenía el alma blanca*, Goya Films.
- POWELL, Frank (1915): *A Fool There Was*, Fox Film Corporation.
- PREMINGER, Otto (1944): *Laura*, Twentieth Century Fox Film Corporation.
- REVERTE, Jorge M. (dir.) y Pilar SERRANO (real.) (2010): *Imprescindibles: Conchita Piquer*, Agustín Tena (guión), RTVE. Dirección URL: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-concha-piquer-04-11-10/922120/>>. [Consulta: Mayo 2011].
- REY, Florián (1925): *El lazarillo de Tormes*, Atlántida.
- SELLIER, Joseph (1897): *Entierro del General Sánchez Bregua*.
- SMALLWOOD, Ray C. (1921): *Camille*, Nazimova Productions.
- SMOLDERS, Olivier (2005): *Nuit noire*, Cipango Productions Audiovisuelles.
- STERNBERG, Josef von (1930): *Der Blaue Engel*, Universum Film (UFA).
- ____ (1932): *Shanghai Express*, Paramount Pictures.
- STEVENS, George (1951): *A Place in the Sun*, Paramount Pictures.
- STONE, Oliver (1994): *Natural Born Killers*, Warner Bros/Regency Enterprises/Alcor Films/Ixtlan/New Regency Pictures/J. D. Productions.
- STROHEIM, Erich von (1928): *Queen Kelly*, Gloria Swanson Pictures.
- TIGERSTEDT, Eric (1914): *Word and Picture*, Eric Tigerstedt.
- TOURNEUR, Jacques (1942): *Cat People*, RKO Radio Pictures.
- TRUFFAUT, François (1959): *Les quatre cents coups*, Les Films du Carrosse/Sédif Productions.
- ____ (1977): *L'homme qui aimait les femmes*, Les Films du Carrosse.
- VEKROFF, Perry N. (1914): *Three Weeks*, Reliable Feature Film Co.
- VIGNOLA, Robert G. (1913): *The Vampire*, Kalem Company.
- ____ (1915): *The Destroyer*, Kalem Company.
- VISCONTI, Luchino (1971): *Morte a Venezia*, Warner Bros./Alfa Cinematografica/PECF.
- WELLES, Orson (1941): *Citizen Kane*, RKO Radio Pictures.
- WELLMAN, William A. (1931): *The Public Enemy*, Warner Bros.
- WIENE, Robert (1920): *Das Kabinett des Dr. Caligari*, Decla-Bioscop AG.
- WILDER, Billy (1950): *Sunset Boulevard*, Paramount Pictures.
- WYLER, William (1938): *Jezabel*, Warner Bros.

D. Bases de datos digitales y páginas web consultadas

<https://www.academiadecine.com>
<http://www.afi.com>
<http://www.alicantepedia.com>
<http://www.alicantevivo.org>
<http://www.allposters.com>
<http://www.altfg.com/film/june-mathis>
<https://www.archive.org>
<http://www.biblefilms.blogspot.com.es>
<https://www.blogdecine.com>
<https://www.catalog.loc.gov>
<http://www.catalogos.mecd.es>
<https://www.cinema.ucla.edu>
<http://www.cinematheque.fr>
<http://www.cineressources.net>
<http://www.cinestore.cinetecadibologna.it>
<http://www.cultura.elpais.com/cultura>
<http://www.emovieposter.com>
<http://www.famousfix.com>
<https://www.filmmuseum.at>
<http://www.filmoteca.cat>
<http://www.filmportal.de>
<https://www.flickr.com>
<http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com>
<http://www.gallica.bnf.fr>
<http://www.gaumontpathearchives.com>
<http://www.hemeroteca.abc.es>
<http://www.hemerotecadigital.bne.es>
<http://www.imdb.com>
<http://www.laopinioncoruna.es>
<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca>
<http://www.lesimpressionsnouvelles.com/catalogue/vivre-sa-vie/>
<https://www.lost-films.eu>

<http://www.magazineart.org>
<http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas>
<http://www.mediahistoryproject.org>
<http://www.mirc.sc.edu>
<https://www.nitratediva.wordpress.com>
<http://www.orfeoed.com>
<https://www.pinterest.com>
<http://www.pre-code.com>
<http://www.rtve.es/instituto/recursos-documentales>
<http://www.silenthollywood.com>
<http://www.threemoviebuffs.com>
<https://www.tjwest3.com>
<https://www.wfpp.cdrs.columbia.edu>
<https://www.wikipedia.org>
<http://www.wisconsinhistory.org>

Título	Autor	Sección	Fecha de publicación	Páginas de la revista
<i>El arte de la película en Alemania</i>	Antonio de Hoyos y Vinent	El teatro (Revista de espectáculos)	5 de febrero	66-67
<i>Blasco Ibáñez. Su vida, su obra y su muerte</i>	Martínez de la Riva	Actualidades (Notas gráficas de la semana)	5 de febrero	47- 52
<i>Cinematografía europea y americana</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	26 de febrero	79-81
<i>Las grandes figuras históricas en el cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	4 de marzo	75-78
<i>El funambulismo de los artistas de «cine»</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	11 de marzo	64-67
<i>«Charlot» y la película de su vida</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	18 de marzo	68-70
<i>Las ideas y las imágenes en el cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	25 de marzo	68-70
<i>Las figuras de la pasión en el séptimo arte</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	1 de abril	47-54
<i>La fotogenia y el tema óptico en las corridas de toros</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	8 de abril	85-88
<i>Goya y la visión dieciochesca en el cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	15 de abril	91-94
<i>El embrujo cinematográfico de Sevilla</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	22 de abril	71-74
<i>Los «trucos» del cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	29 de abril	73-76
<i>Los pequeños actores cinematográficos</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	6 de mayo	88-90
<i>La importancia del decorado</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	13 de mayo	83-86
<i>El ojo humano en la técnica del «cine»</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	10 de junio	100-102

Tabla 1. Artículos cinematográficos publicados en *Blanco y Negro* en 1928

Título	Autor	Sección	Fecha de publicación	Páginas de la revista
<i>Los «estudios» cinematográficos en España</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	17 de junio	103-105
<i>La «revista» teatral en el cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	24 de junio	122-124
<i>El gran «rôle» del mar en el cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	8 de julio	96-99
<i>Un actor español en la escena y la pantalla americanas</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	29 de julio	87-89
<i>Directores y «metteurs»</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	12 de agosto	81-83
<i>La caracterización en el cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	19 de agosto	81-82
<i>El arte exótico en el cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	26 de agosto	93-95
<i>Los actores tal como son</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	16 de septiembre	108-110
<i>La «vedette» de los grandes «sucosos»</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	23 de septiembre	92-94
<i>Las «estrellas» hispanoamericanas de la pantalla</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	30 de septiembre	90-92
<i>El arte mágico de los «operadores» de «cine»</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	14 de octubre	89-92
<i>La cinematografía sonora o «film parlante»</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	28 de octubre	102-104
<i>La vulgarización científica del cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	4 de noviembre	89-90
<i>Controversia sobre cinematografía nacional</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	11 de noviembre	71-73
<i>La cinematografía en colores naturales</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	2 de diciembre	63-64
<i>Juana de Arco en el cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	9 de diciembre	60-62

Título	Autor	Sección	Fecha de publicación	Páginas de la revista
<i>Actualidades cinematográficas</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	16 de diciembre	63-65
<i>Actualidades cinematográficas</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	23 de diciembre	65-69
<i>Un mes y una ciudad para el reposo</i>	Sin firma	No sección concreta	30 de diciembre	54, 62, 70, 86, 94, 102, 118, 126, 134, 150, 158, 166
<i>Visión cinematográfica del cinematógrafo</i>	Luis de Galinsoga	El cine en 1929	30 de diciembre	22-23
<i>El cinematógrafo en 1929</i>	Martínez de la Riva	El cine en 1929	30 de diciembre	24-26

Tabla 2. Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y sus películas de referencia:
Publicación, producción e intérpretes principales

Fecha publicación ⁵⁴³ , páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
5-1-1919, pp. 35-42, «W de W»	Fru Fru	Frou-Frou	Caesar Film, Italia, dir. Alfredo de Antoni, 1918	Francesca Bertini, Gustavo Serena
12-1-1919, pp. 35-42, «W de W»	Un drama en la noche	Una notte a Calcutta	Cines, Italia, dir. Mario Caserini, 1918	Lyda Borelli
19-1-1919, pp. 35-42, «W de W»	Los intereses creados	Los intereses creados	Cantabria Cines, España, dir. Jacinto Benavente, 1918	Raymonde de Bach, Ricardo Puga
26-1-1919, pp. 41-48, «W de W»	La sortija misteriosa	Le masque de l'amour	Pathé Frères, Francia, dir. René Plaissetty, 1918	Paul Escoffier, Émil Milo
2-2-1919, pp. 35-42, «W de W»	Atila	Atila	Ambrosio Film, Italia, dir. Febo Mari, 1918	Febo Mari, Ileana Leonidoff
9-2-1919, pp. 41-48, «W de W»	Tosca	Tosca	Caesar Film, Italia, dir. Alfredo de Antoni, 1918	Francesca Bertini, Alfredo de Anto- ni, Gustavo Serena
16-2-1919, pp. 41-48, sin firma	Fabiola	Fabiola	Palatino Film, Italia, dir. Enrico Guazzoni, 1918	Elena Sangro, Amleto Novelli, Livio Pavanelli
23-2-1919, pp. 35-42, «W de W»	Ira	L'Ira	Caesar Film, Italia, dir. Edoardo Bencivenga, 1918	Francesca Bertini, Gustavo Serena

⁵⁴³ Hemos optado por la organización de la tabla en función del criterio cronológico relativo a la publicación de las novelas cinematográficas, en lugar del alfabético, puesto que, de este modo, puede observarse la evolución a lo largo de los años –en cuanto a diferentes aspectos– de la incorporación de novelizaciones de películas en la revista *Blanco y Negro*.

Fecha publicación ⁵⁴³ , páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
2-3-1919, pp. 35-42, «W de W»	La heroína de Nueva York	Patria (serial)	International Film Service /Wharton Inc./Pathé Exchange, EEUU, dirs. Jacques Jaccard, Leopold Warthon y Theodore Walthon, 1917	Irene Castle, Milton Sills, Warner Oland, Dorothy Green, Wallace Beery, Marie Walcamp
9-3-1919, pp. 35-42, «W de W»	¡Obsesión!	Chonchette	Ambrosio Film, Italia, dir. Paolo Trincherà, 1918	Luisa Benelli, Carmen Casarotti
23-3-1919, pp. 35-42, «W de W»	Gula	La Gola	Caesar Film, Italia, dir. Camillo de Riso, 1918	Francesca Bertini, Livio Pavanelli
30-3-1919, pp. 33-40, «W de W»	Avaricia	L'avarizia	Caesar Film, Italia, dir. Gustavo Serena, 1918	Francesca Bertini, Gustavo Serena
6-4-1919, pp. 35-42, «X de Y»	Soberbia	L'orgoglio	Caesar Film, Italia, dir. Edoardo Bencivenga, 1918	Francesca Bertini, Guido Trento
13-4-1919, pp. 35-42, «X de Y»	Christus	Christus	Cines, Italia, dir. Giulio Antamoro, 1916	Alberto Pasquali, Amleto Novelli, Leda Gys
20-4-1919, pp. 37-44, «X de Y»	La muchacha que costó cien duros	The Plow Girl	Jesse L. Lasky Feature Play Co., EEUU, dir. Robert Z. Leonard, 1916	Mae Murray, Elliott Dexter
27-4-1919, pp. 35-42, «X de Y»	Arsenio Lupin	Sin identificar	Sin identificar	Sin identificar
4-5-1919, pp. 33-40, «X de Y»	La verdad oculta	Her Better Self	Famous Players Film Co., EEUU, dir. Robert G. Vignola, 1917	Pauline Frederick, Thomas Meighan, Alice Hollister

Tabla 2. Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y sus películas de referencia:
Publicación, producción e intérpretes principales

Fecha publicación ⁵⁴³ , páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
11-5-1919, pp. 35-42, «X de Y»	El rey de la serranía	El rey de la serranía	Patria Films, España, dir. Julio Roeset, 1918	Marguerite Dubertrand, Juan Bonafé, Pedro Zorrilla, Ana de Siria, Mariano Asquerino
18-5-1919, pp. 35-42, «X de Y»	Madame Butterfly	Madame Butterfly	Famous Players Film Co., EEUU, dir. Sidney Olcott, 1915	Mary Pickford, Olive West, Jane Hall
25-5-1919, pp. 35-40, «X de Y»	Cada perla una lágrima	Each Pearl a Tear/Every Pearl a Tear/Each Hour a Pearl	Jesse L. Lasky Feature Play Co., EEUU, dir. George Melford, 1916	Fannie Ward, Charles Clary
1-6-1919, pp. 35-42, «X de Y»	Los modernos galeotes	The Eternal Grind	Famous Players Film Co., EEUU, dir. John B. O'Brien, 1916	Mary Pickford, Loretta Blake, John Bowers, Robert Cain
8-6-1919, pp. 35-42, «X de I»	La fortuna de Fifi	The Fortunes of Fifi	Famous Players Film Co., EEUU, dir. Robert G. Vignola, 1917	Marguerite Clark, William Sorelle
15-6-1919, pp. 33-40, «X de I»	La olvidada de Dios	The Woman God Forgot	Artcraft Pictures (Paramount), EEUU, dir. Cecile B. De Mille, 1917	Geraldine Farrar, Raymond Hatton, Hobart Bosworth, Wallace Reid, Olga Grey
22-6-1919, pp. 35-42, «X de I»	Érase un hombre	Terje Vigen	Svenska Biografteatern AB, Suecia, dir. Victor Sjöström, 1917	Victor Sjöström, August Falck, Edith Erastoff, Bergliot Husberg
29-6-1919, pp. 35-42, «X de I»	¡Justicia!	Galaor	Ambrosio Film, Italia, dir. Mario Restivo, 1918	Alfredo Boccolini
6-7-1919, pp. 35-42, «X de I»	El «Naulahka»	Le Naulahka	Pathé Frères, Francia, dir. George Fitzmaurice, 1918	«Doraldina» (Dora Saunders), Antonio Moreno

Fecha publicación⁵⁴³, páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
13-7-1919, pp. 35-42, «X de I»	La décima sinfonía	La dixième symphonie	Pathé Frères, Francia, dir. Abel Gance, 1918	Séverin Mars, Emmy Lynn, Jean Toulout, Elizabeth Nizan
20-7-1919, pp. 35-42, «X de I»	La dicha ajena	La dicha ajena	Patria Films, España, dir. Julio Roeset, 1918	Marguerite Dubertrand, Juan Bonafé, Pedro Zorrilla, Mariano Asquerino
27-7-1919, pp. 35-42, «X de I»	La presa del pirata	The Slave Market	Famous Players Film Co., EEUU, dir. Hugh Ford, 1917	Pauline Frederick, Thomas Meighan
3-8-1919, pp. 33-40, «X de I»	Pereza	L'accidia	Caesar Film, Italia, dir. Alfredo de Antoni, 1919	Francesca Bertini, Guido Trento, Livio Pavanelli, Camillo de Riso
10-8-1919, pp. 35-42, «X de I»	La perla de la tribu	La perla de la tribu	Patria Films, España, dir. Julio Roeset, 1919	Marguerite Dubertrand
17-8-1919, pp. 35-42, «X de I»	Domadora de corazones	The Winning of Sally Temple	Jesse L. Lasky Feature Play Co., EEUU, dir. George Melford, 1917	Fannie Ward, Jack Dean, Walter Long, Horace B. Carpenter
24-8-1919, pp. 35-42, «X de I»	Culpas ajenas	Culpas ajenas	Patria Films, España, dir. Julio Roeset, 1917	Marguerite Dubertrand, Juan Bonafé, Pedro Zorrilla, Mariano Asquerino
31-8-1919, pp. 35-42, «X de I»	La prisión sin muros	The Prison Without Walls	Jesse L. Lasky Feature Play Co., EEUU, dir. E. Mason Hopper, 1917	Wallace Reid, Myrtle Stedman
7-9-1919, pp. 35-42, «X de I»	La tía de Pancho	La tía de Pancho	Patria Films, España, dir. Julio Roeset, 1918	Marguerite Dubertrand, Juan Bonafé, Pedro Zorrilla, Mariano Asquerino

Tabla 2. Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y sus películas de referencia:
Publicación, producción e intérpretes principales

Fecha publicación ⁵⁴³ , páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
14-9-1919, pp. 35-42, «X de I»	El talismán	El talismán	Patria Films, España, dir. Julio Roeset, 1916	Marguerite Dubertrand, Jaun Boanfè, Pedro Zorrilla, Manuel González, Hortensia Gelabert
21-9-1919, pp. 35-42, «X de I»	La herencia de Mañara	L'eredità di Manara	Ambrosio Film, Italia, dir. Paolo Trinchera, 1919	Luciano Manara
28-9-1919, pp. 35-42, «X de I»	Mi caballo Pinto	The Narrow Trail	Artcraft Pictures (Paramount), EEUU, dirs. William S. Hart y Lambert Hillyer, 1917	William S. Hart, Sylvia Bremer
5-10-1919, pp. 35-42, «X de I»	El fantasma del castillo	El fantasma del castillo	Patria Films, España, dirs. Julio Roeset y José Buchs, 1919	Manuel González, Pedro Zorrilla, Marguerite Dubertrand, Adela Carbone, Alberto Romea
12-10-1919, pp. 35-42, «X de I»	De cuarenta para arriba	De cuarenta para arriba	Patria Films, España, dir. Julio Roeset, 1918?	Pedro Zorrilla, Manuel González, Marguerite Dubertrand, Juan Bonafè
19-10-1919, pp. 35-42, «X de I»	Por la vida del rey	Por la vida del rey/El misterio de la corte de Suavia	Patria Films, España, dir. Julio Roeset, 1916	Marguerite Dubertrand, Pedro Zorrilla, Manuel González
26-10-1919, pp. 35-42, «X de I»	El hada Margarita	The Primrose Ring	Jesse L. Lasky Feature Play Co., EEUU, dir. Robert Z. Leonard, 1917	Mae Murray, Tom Moore, Winter Hall, Loretta Young
2-11-1919, pp. 35-42, «X de I»	El médico de las locas	Il medico delle pazze	Ambrosio Film, Italia, dir. Mario Roncoroni, 1919	Guelfo Bertocchi, Alfredo Boccolini, Dante Cappelli
9-11-1919, pp. 35-42, «X de I»	Mi primo	My Cousin	Famous Players Film Co., EEUU, dir. Edward José, 1918	Enrico Caruso, Henry Leone, Carolina White

Fecha publicación ⁵⁴³ , páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
16-11-1919, pp. 35-42, «X de I»	El farol rojo	The Red Lantern	Metro Pictures Corporation, EEUU, dir. Albert Capellani, 1919	Alla Nazimova, Mrs. McWade, Virginia Ross, Frank Currier, Winter Hall, Darrell Foss
23-11-1919, pp. 35-42, «X de I»	Ojos verdes	Green Eyes	Thomas H. Ince Corporation (Paramount), EEUU, dir. Roy William Neill, 1918	Dorothy Dalton, Jack Holt, Emory Johnson, Doris Lee
30-11-1919, pp. 35-42, «X de I»	Viviette	Viviette	Famous Players Film Co., EEUU, dir. Walter Edwards, 1918	Vivian Martin, Eugene Pallette, Harrison Ford, Kate Toncray
7-12-1919, pp. 35-42, «X de I»	Rosa blanca	The Rose of the World	Famous Players Film Co., EEUU, dir. Maurice Tourneur, 1918	Elsie Ferguson, Wyndham Standing, Percy Marmont, Ethel Martin
14-12-1919, pp. 35-42, «X de I»	¡La muy pícara!	Naughty, Naughty!	Thomas H. Ince Corporation (Paramount), EEUU, dir. Jerome Storm, 1918	Enid Bennett, Earl Rodney, Marjorie Bennett, Gloria Hope, Andrew Arbuckle
21-12-1919, pp. 35-42, «X de I»	El occidente	Eye for Eye	Nazimova Productions (Metro Pictures Corporation), EEUU, dirs. Albert Capellani y Alla Nazimova, 1918	Alla Nazimova, Charles Bryant, Donald Gallagher, Sally Crute,
28-12-1919, pp. 35-42, «X de I»	Margot	Margot	Patria Films, España, dir. Julio Roeset, 1916	Marguerite Dubertrand, Pedro Zorrilla, Manuel González, María Moreno, Josefina Nestosa
3-4-1921, pp. 31-23, «Nobody»	La barrera del oro	Extravagance	Thomas H. Ince Corporation (Paramount), EEUU, dir. Victor Schertzinger, 1919	Dorothy Dalton, Charles Clary, J. Barney Sherry, Donald MacDonald

Tabla 2. Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y sus películas de referencia:
Publicación, producción e intérpretes principales

Fecha publicación ⁵⁴³ , páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
7-1-1923, pp. 51-61, A. de Castro	Carceleras	Carceleras	Atlántida, España, dir. José Buchs, 1922	Elisa Ruiz Romero, José Romeu, José Montenegro
21-1-1923, pp. 53-58, A. de Castro	Víctima del odio	Víctima del odio	Atlántida, España, dir. José Buchs, 1921	Florián Rey, Ángeles Rivas, Natalia Montilla, Carmen Otero
4-2-1923, pp. 50-53, A. de Castro	El premio gordo o la lotería humana	The Lottery Man	Famous Players Film Co., EEUU, dir. James Cruze, 1919	Wallace Reid, Harrison Ford, Wanda Hawley, Fannie Midgley
11-2-1923, pp. 54-57, A. de Castro	Enamorada de su chófer	Sin identificar	Sin identificar	Sin identificar
29-4-1923, pp. 47-50, «M. Weifs»	La mayor hazaña del amo de Sierra Negra	The Toll Gate	William S. Hart Productions, EEUU, dir. Lambert Hyllier, 1920	William S. Hart, Anna Q. Nilsson, Jack Richardson
4-1-1925, pp. 104-108, «M. White»	El monstruo de los celos	Black Is White	Thomas H. Ince Corporation (Paramount), EEUU, dir. Charles Giblyn, 1920	Dorothy Dalton, Claire Mersereau, Lillian Lawrence, Holmes E. Herbert, Jack Crosby
8-2-1925, pp. 22-26, «M. White»	Pero ¿qué hace mi marido?	What's Your Husband Doing?	Thomas H. Ince Corporation (Paramount), EEUU, dir. Lloyd Ingraham, 1920	Douglas MacLean, Doris May, Walter Hiers, William Buckley
15-2-1925, pp. 19-23, «M. White»	Mancha que limpia	Mancha que limpia	Film Española, España, dir. José Buchs, 1924	Carmen Viance, Mariano Asquerino, Aurora Redondo, José Montenegro, José Crespo
13-9-1925, pp. 16-19, «M. White»	Arenas... ¡cinco minutos!	Sand!	William S. Hart Productions, EEUU, dir. Lambert Hyllier, 1920	William S. Hart, Mary Thurman, G. Raymond Nye, Patricia Palmer

Fecha publicación⁵⁴³, páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
4-10-1925, pp. 30-33, Ángel de Toledo	Ellas mandan. El último varón en la Tierra	The Last Man on Earth	Fox Film Corporation, EEUU, dir. John G. Blystone, 1924	Earle Fox, Grace Cunard, Gladys Tennyson
22-11-1925, pp. 24-28, «M. White»	Darwin tenía razón o el invento del doctor Linaza	Darwin Was Right	Fox Film Corporation, EEUU, dir. Lewis Seiler, 1924	Nell Brantley, George O'Hara, Stanley Blystone, Dan Mason, Lon Poff, Myrtle Sterling
25-4-1926, pp. 44-49, sin firma	La sobrina del cura	La sobrina del cura	Ediciones Alonso, España, dir. Luis R. Alonso, 1925	Marina Torres, Isabel Alemany, Carmen Rico, Blanca Muñoz, Angelita Cembreros, Fernando Díaz de Mendoza
9-1-1927, pp. 19-25, Rodolfo de Salazar	Luis Candelas, ladrón audaz y caballero romántico	Una extraña aventura de Luis Candelas	Ediciones Forns-Buchs, España, dir. José Buchs, 1926	Manuel Soriano, Amelia Muñoz, José Baviera, José Montenegro, María Comendador, Fernando Díaz de Mendoza, María Anaya
15-7-1928, pp. 26-30, Eduardo Mendaro	La bella Mimí persuádese de que Renato corresponde a su amor	Red Hair	Paramount Famous Lasky Corp., EEUU, dir. Clarence G. Badger, 1928	Clara Bow, Lane Chandler
29-7-1928, pp. 23-27, Eduardo Mendaro	Thilda, hermosa y juvenil, ofrenda su vida en el ara del amor	Sin identificar	Sin identificar	Sin identificar
12-8-1928, pp. 26-30, Eduardo Mendaro	Emma y Raúl consiguen vencer el obstáculo que a su dicha se oponía	Something Always Happens	Paramount Famous Lasky Corp., EEUU, dir. Frank Tuttle, 1928	Esther Ralston, Neil Hamilton

Tabla 2. Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y sus películas de referencia:
Publicación, producción e intérpretes principales

Fecha publicación ⁵⁴³ , páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
26-8-1928, pp. 27-30, Eduardo Mendaro	Olga quiere reinar en el corazón de Arturo	Sin identificar	Sin identificar	Sin identificar
9-9-1928, pp. 30-33, Eduardo Mendaro	El amor de Lucrecia	Sin identificar	Sin identificar	Sin identificar
23-9-1928, pp. 45-48, Eduardo Mendaro	Amor de mujer, amor de madre	Fashions for Women	Famous Players-Lasky Corp., EEUU, dir. Dorothy Arzner, 1927	Esther Ralston, Raymond Hatton, Einar Hanson
30-9-1928, pp. 12-16, Eduardo Mendaro	La venganza de Fátima	Die Frauengasse von Algier	Universum Film (UFA), Alemania, dir. Wolfgang Hoffmann-Harnisch, 1927	Maria Jacobini, Camilla Horn, Warwick Ward, Jean Bradin, Elizza La Porta
14-10-1928, pp. 30-33, Eduardo Mendaro	De la ficción a la realidad ⁵⁴⁴	Kid Boots/? ⁵⁴⁵	Famous Players-Lasky Corp., EEUU, dir. Frank Tuttle, 1926	Clara Bow, Eddie Cantor, Billie Dove, Lawrence Gray
28-10-1928, pp. 29-33, Eduardo Mendaro	El collar de perlas	Sin identificar	Sin identificar	Sin identificar
18-11-1928, pp. 30-33, Eduardo Mendaro	Amores de príncipe	Sin identificar	Sin identificar	Sin identificar

⁵⁴⁴ El argumento de esta novelización no se corresponde con la película *Kid Boots* (1926), de Frank Tuttle, cuyas fotografías acompañan al texto. No obstante, consignamos los datos de este filme en la tabla dado que, a pesar del error, las fotografías están igualmente presentes en la novela, mezcladas con clichés de otra película que, a pesar de numerosos esfuerzos, no hemos podido identificar.

⁵⁴⁵ Véase la nota anterior.

Fecha publicación ⁵⁴³ , páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
9-12-1928, pp. 30-33, Eduardo Mendaro	Pobreza y felicidad	Sin identificar	Sin identificar	Sin identificar
16-12-1928, pp. 31-34, Eduardo Mendaro	¡Para siempre unidos!	The Beggar Prince	Haworth Pictures Corp., EEUU, dir. William Worthington, 1920	Sessue Hayakawa, Beatrice La Plante
13-1-1929, pp. 31-34, Eduardo Mendaro	La codicia	Sin identificar	Sin identificar	Sin identificar
17-2-1929, pp. 23-27, Eduardo Mendaro	Amor triunfante	Sin identificar	Sin identificar	Sin identificar
11-8-1929, pp. 31-33, Eduardo Mendaro	Su majestad el corazón	Der Prinz und die Tänzerin	Richard Eichberg-Film GmbH, Alemania, dir. Richard Eichberg, 1926	Lucy Doraine, Hans Albers
22-5-1932, pp. 132-135, (Screen Book) ⁵⁴⁶	Hijo de los dioses	Son of the Gods	First National Pictures Inc., EEUU, dir. Frank Lloyd, 1930	Richard Barthelmess, Constance Bennett
19-6-1932, pp. 116-118, sin firma	El vencedor	Le vainqueur /Der Sieger	Universum Film (UFA), Alemania, dirs. Hans Hinrich y Paul Martin, 1932	Käthe von Nagy, Hans Albers

⁵⁴⁶ Se trata de la traducción de la novelización homónima publicada en la revista *Screen Book* (1928-1940), procedencia indicada al final de la novela de *Blanco y Negro*. No hemos podido localizar el texto original de la revista norteamericana.

Tabla 2. Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y sus películas de referencia:
Publicación, producción e intérpretes principales

Fecha publicación ⁵⁴³ , páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
11-9-1932, pp. 92-93, Nino Frank, (trad. de la revista <i>Pour vous</i>) ⁵⁴⁷	El atleta incompleto	L'athlète incomplet	First National Pictures Inc., EEUU, dir. Claude Autant-Lara, 1932	Douglas Fairbanks Jr., Jeannette Ferney
18-9-1932, pp. 90-92, sin firma	La novia del azul	Sky Bride	Paramount Publix Corp., EEUU, dir. Stephen Roberts, 1932	Richard Arlen, Jack Oakie, Robert Coogan, Virginia Bruce
23-10-1932, pp. 80-90, sin firma	Ronny	Ronny	UFA, Alemania, dir. Reinhold Schünzel, 1931	Käthe von Nagy, Willy Fritsch
13-11-1932 ⁵⁴⁸ , p. 93, sin firma	El amante vagabundo	The Vagabond Lover	RKO Productions Inc., EEUU, dir. Marshall Neilan, 1929	Rudy Vallee, Sally Blane, Marie Dressler, Charles Sellon
13-11-1932, p. 94, Jean Valont, (trad. de <i>Comoedia</i>) ⁵⁴⁹	El picador	Le picador	Francia, dir. Lucien Jaquelux, 1932	Ginette d'Yd, Madeleine Guitty, Jean Mauran, Enrique Rivero
27-11-1932, pp. 91-94, sin firma	Posesión	Possessed	Metro-Goldwyn-Mayer Corp., EEUU, dir. Clarence Brown, 1931	Joan Crawford, Clark Gable

⁵⁴⁷ El relato publicado en *Blanco y Negro* es la traducción literal del texto original escrito por Nino Frank para la revista francesa *Pour vous* (1928-1940) (nº 188, 23-6-1932). La traducción del *magazine* español no está firmada.

⁵⁴⁸ En esta fecha se publicaron dos novelas cinematográficas en el semanario como puede verse, a su vez, en la siguiente entrada.

⁵⁴⁹ La novelización de *Blanco y Negro* es la traducción de la narración escrita por Jean Valmont y publicada en la revista francesa *Comoedia* (1907-1914; 1919-1937; 1941-1944). No hemos podido localizar el texto del relato original.

Fecha publicación ⁵⁴³ , páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
4-12-1932, pp. 80-81, sin firma	La honra por trofeo	This Sporting Age	Columbia Pictures Corp., EEUU, dirs. Andrew W. Bemmison y A. F. Erickson, 1932	Jack Holt, Evalyn Knapp, Hardie Albright, Walter Byron, Nora Lane, Shirley Palmer, Ruth Weston
11-12-1932, pp. 77-79, sin firma	Dos corazones y un latido	Sin identificar	Sin identificar	Sin identificar
18-12-1932, pp. 83-84, sin firma	Padre sin serlo	Amateur Daddy	Fox Film Corp., EEUU, dir. John Blystone, 1932	Warner Baxter, Marian Nixon, Rita LaRoy, William Pawley
25-12-1932, pp. 94-96, sin firma	Hombres sin ley	Men Without Law	Columbia Pictures Corp., EEUU, dir. Louis King, 1930	Buck Jones, Tom Carr, Harry Woods
8-1-1933, pp. 86-87, sin firma	Abismos de pasión	Three Wise Girls	Columbia Pictures Corp., EEUU, dir. William Beaudine, 1932	Jean Harlow, Mae Clarke, Walter Byron, Marie Prevost
15-1-1933, pp. 97-99, sin firma	Una tragedia humana	An American Tragedy	Paramount Publix Corp., EEUU, dir. Josef von Sternberg, 1931	Philips Holmes, Sylvia Sidney, Frances Dee, Irving Pichel
22-1-1933, pp. 90-92, sin firma ⁵⁵⁰	Si tú quieres	Si tu veux	Films André Hugon, Francia, dir. André Hugon, 1932	Jeanne Boitel, Armand Bernard, Janine Merrey, Jacques Maury

⁵⁵⁰ Al término de la novela únicamente se indica que el relato está extraído de la revista francesa *Pour vous* (1928-1940). Se trata, como en otras ocasiones, de la traducción de una novelización original que no hemos podido localizar.

Tabla 2. Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y sus películas de referencia:
Publicación, producción e intérpretes principales

Fecha publicación ⁵⁴³ , páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
12-2-1933, pp. 103-104, sin firma	El abogado defensor	Attorney for the Defense	Columbia Pictures Corp., EEUU, dir. Irving Cummings, 1932	Edmund Lowe, Evelyn Brent, Constance Cummings
26-2-1933, pp. 64-69, sin firma	El signo de la cruz	The Sign of the Cross	Paramount Publix Corp., EEUU, dir. Cecil B. De Mille, 1933	Fredric March, Elissa Landi, Claudette Colbert, Charles Laughton
2-4-1933, pp. 94-96, sin firma	¡A batacazo limpio!	Deception	Columbia Pictures Corp., EEUU, dir. Lew Seiler, 1932	Leo Carillo, Dickie Moore, Nat Pendleton, Thelma Todd
9-4-1933, pp. 112-114, sin firma	Manchuria	Roar of the Dragon	RKO Radio Pictures Inc., EEUU, dir. Wesley Ruggles, 1932	Richard Dix, Gwili Andre, Edward Everett Horton, Arline Judge
16-4-1933, pp. 97-101, sin firma	Casada por azar	No Man of Her Own	Paramount Productions Inc., EEUU, dir. Wesley Ruggles, 1932	Clark Gable, Carole Lombard
30-4-1933, pp. 94-96, sin firma	El engreído	The Big Timer	Columbia Pictures Corp., EEUU, dir. Eddie Buzzell, 1932	Ben Lyon, Constance Cummings, Thelma Todd
7-5-1933, pp. 92-95, sin firma	Adiós a las armas	A Farewell to Arms	Paramount Productions Inc., EEUU, dir. Frank Borzage, 1932	Helen Hayes, Gary Cooper, Adolphe Menjou, Mary Philips
21-5-1933, pp. 92-94, sin firma	La amargura del General Yen	The Bitter Tea of General Yen	Columbia Pictures Corp., EEUU, dir. Frank R. Capra, 1933	Barbara Stanwyck, Nils Asther, Toshia Mori, Walter Connolly
4-6-1933, pp. 96-98, sin firma	El testigo invisible	The Secret Witness	Columbia Pictures Corp., EEUU, dir. Thornton Freeland, 1931	Una Merkel, William Collier Jr., ZaSu Pitts, Rita La Roy, Greta Granstedt

Fecha publicación ⁵⁴³ , páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
18-6-1933, pp. 76-80, sin firma	El rey de la selva	King of the Jungle	Paramount Productions Inc., EEUU, dir. H. Bruce Humberstone, 1933	Buster Crabbe, Frances Dee, Sidney Toler, Nydia Westman
6-8-1933, pp. 98-99, sin firma	El alma en un beso	The Deceiver	Columbia Pictures Corp., EEUU, dir. Louis King, 1931	Lloyd Hughes, Dorothy Sebastian, Ian Keith
13-8-1933, pp. 96-100, sin firma	El soltero inocente	A Bedtime Story	Paramount Productions Inc., EEUU, dir. Norman Taurog, 1933	Maurice Chevalier, Helen Twelvetrees, Edward Everett Horton, Adrienne Ames
20-8-1933, pp. 96-100, sin firma	El gran estreno de Mickey ⁵⁵¹	Mickey's Gala Premiere	Walt Disney Productions, EEUU, dir. Burt Gillett, 1933	Walt Disney (voz de Mickey Mouse), Marcellite Garner (voz de Minnie Mouse)
27-8-1933, pp. 90-92, sin firma ⁵⁵²	La noche mil y dos	La mille et deuxième nuit	Gaumont-Franco Film-Aubert (G.F.F.A), Francia, dir. Alexandre Volkoff, 1933	Ivan Mozzhukhin, Tania Fédor
3-9-1933, pp. 100-102, sin firma	Bajo el cielo de Shanghai	War Correspondent	Columbia Pictures Corp., EEUU, dir. Paul Sloane, 1932	Jack Holt, Ralph Graves, Lila Lee
10-9-1933, pp. 95-98, sin firma	Sábado de juega	Hot Saturday	Paramount Publix Corp., EEUU, dir. William Seiter, 1932	Nancy Carroll, Cary Grant

⁵⁵¹ Se trata de la única novelización de una película de animación publicada en *Blanco y Negro* e incorpora numerosos dibujos del *film*.

⁵⁵² Nuevamente, estamos ante una traducción de una narración original perteneciente a la publicación francesa *Ciné Miroir* (1922-1953).

Tabla 2. Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y sus películas de referencia:
Publicación, producción e intérpretes principales

Fecha publicación ⁵⁴³ , páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
24-9-1933, pp. 103-105, sin firma	Héroes del azar	State Trooper	Columbia Pictures Corp., EEUU, dir. D. Ross Lederman, 1933	Regis Toomey, Evalyn Knapp, Barbara Weeks, Raymond Hatton
8-10-1933, pp. 96-98, sin firma	El cantar de los cantares	The Song of Songs	Paramount Productions Inc., EEUU, dir. Rouben Mamoulian, 1933	Marlene Dietrich, Brian Aherne
5-11-1933, pp. 93-97, sin firma	La juventud manda	This Day and Age	Paramount Productions Inc., EEUU, dir. Cecil B. De Mille, 1933	Charles Bickford, Richard Cromwell, Judith Allen
24-12-1933, pp. 97-99, sin firma	Idilio en el Cairo	Idylle au Caire	Universum Film (UFA), Alemania, dirs. Claude Heymann y Reinhold Schünzel, 1933	Renate Müller, Georges Rigaud
18-2-1934, pp. 126-128, sin firma	Fue ayer	Only Yesterday	Universal Pictures Corp., EEUU, dir. John M. Stahl, 1933	Margaret Sullavan, John Boles, Edna Mae Oliver, Billie Burke
3-6-1934, pp. 131-133, sin firma	En busca de la belleza	The Search for Beauty	Paramount Productions Inc., EEUU, dir. Erle C. Kenton, 1934	Larry «Buster» Crabbe, Ida Lupino, Robert Armstrong, James Gleason
8-7-1934, pp. 122-127, sin firma	Suena el Clarín (Continuará)	The Trumpet Blows	Paramount Productions Inc., EEUU, dir. Stephen Roberts, 1934	George Raft, Adolphe Menjou, Frances Drake, Sidney Toler
15-7-, 1934, pp. 131-135, sin firma	Suena el Clarín (Conclusión)	The Trumpet Blows	Paramount Productions Inc., EEUU, dir. Stephen Roberts, 1934	George Raft, Adolphe Menjou, Frances Drake, Sidney Toler
19-8-1934, pp. 129-131, sin firma	En mala compañía	Good Dame	Paramount Productions Inc., EEUU, dir. Marion Gering, 1934	Sylvia Sidney, Fredric March, Jack La Rue, Noel Francis

Fecha publicación⁵⁴³, páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
23-9-1934, pp. 128-130, sin firma	Rumbo al Canadá	Le paquebot Tenacity	Les Films Marcel Vandal et Charles Delac, Francia, dir. Julien Duvivier, 1934	Marie Glory, Albert Préjean
7-10-1934, pp. 127-130, sin firma	El pequeño rey	Le petit roi	Pathé Consortium Cinéma/Société Générale de Cinématographie (S.G.C.), Francia, dir. Julien Duvivier, 1933	Robert Lynen, Béatrice Bretty, Arlette Marchal, Jean Toulout
14-10-1934, pp. 126-128, sin firma	Música sobre las olas	We're Not Dressing	Paramount Productions Inc., EEUU, dir. Norman Taurog, 1934	Bing Crosby, Carole Lombard
21-10-1934, pp. 125-130, sin firma	Volga en llamas	Volga en flammes	AB/Films Charles Philipp/Omnia Paris, Francia/Checoslovaquia, dir. Viktor Tourjansky, 1934	Albert Préjean, Valéry Inkijjoff, Danielle Darrieux, Raymond Rouleau
3-3-1935, pp. 100-102, sin firma	Dejada en prenda	Little Miss Marker	Paramount Productions Inc., EEUU, dir. Alexander Hall, 1934	Adolphe Menjou, Dorothy Dell, Charles Bickford, Shirley Temple
21-4-1935, pp. 103-105, sin firma	Fiesta en palacio	Der Letzte Walzer	Gnom-Tonfilm, Alemania, dir. Georg Jacoby, 1934	Ernst Dumcke, Max Gülstorff, Ivan Petrovich, Camilla Horn
2-6-1935, pp. 130-133, sin firma	Abdul Hamid	Abdul The Damned	Alliance-Capital Productions, Reino Unido, dir. Karl Grune, 1935	Fritz Kortner, Nils Asther, John Stuart, Adrienne Ames
6-10-1935, pp. 138-143, sin firma	La última singladura	Annapolis Farewell	Paramount Productions Inc., EEUU, dir. Alexander Hall, 1935	Sir Guy Standing, Rosalind Keith, Tom Brown

Tabla 2. Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y sus películas de referencia:
Publicación, producción e intérpretes principales

Fecha publicación ⁵⁴³ , páginas y autor	Título de la novela	Título de la película adaptada	Productora, país de producción, director y año	Intérpretes principales
10-11-1935, pp. 122-127, sin firma	El dominó verde	Der Grüne Domino	Universum Film (UFA), Alemania, dir. Herbert Selpin, 1935	Brigitte Horney, Karl Ludwig Diehl, Theodor Loos, Margarete Schön
8-12-1935, pp. 97-101, sin firma	Suprema renuncia	The Clairvoyant	Gaumont-British Picture Corp., Reino Unido y EEUU, dir. Maurice Elvey, 1935	Claude Rains, Fay Wray, Jane Baxter, Ben Field
9-2-1936, pp. 115-119, sin firma	El vals del rey	Valse royale	L'Alliance Cinématographique Européenne (ACE)/Universum Film (UFA), Francia y Alemania, dir. Jean Grémillon, 1936	Henri Garat, Renée Saint-Cyr, Mila Parély, Gustav Gallet

Título de la novela	Título de la película adaptada	Guionistas y adaptadores	Obra adaptada, género, autor y año de publicación o estreno
Fru Fru	Frou-Frou	Giuseppe Paolo Pacchierotti	<i>Frou-Frou</i> , teatro, Henri Meilhac y Ludovic Halévy, 1869
Un drama en la noche	Una notte a Calcutta/ Il dramma di una notte	Giovanni Grimaldi	*
Los intereses creados	Los intereses creados	Jacinto Benavente	<i>Los intereses creados</i> , teatro, Jacinto Benavente, 1907
La sortija misteriosa	Le masque de l'amour	Sin identificar	<i>Le masque de l'amour</i> , novela, «Daniel Lesueur» (pseud. de Jeanne Loiseau Lapanze), 1904
Atila	Atila	Febo Mari	Argumento de Febo Mari
Tosca	Tosca	Giuseppe Paolo Pacchierotti	<i>La Tosca</i> , teatro, Victorien Sardou, 1887/ <i>Tosca</i> , ópera, libr. de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa, mús. de Giacomo Puccini, 1900
Fabiola	Fabiola	Fausto Salvatori	<i>Fabiola or the Church of the Catacombs</i> , novela, Nicholas Patrick Wiseman, 1854
Ira	L'ira	Giuseppe Paolo Pacchierotti	<i>Les sept péchés capitaux</i> , novelas, Eugène Sue, 1847-1849
La heroína de Nueva York	Patria (serial)	John B. Clymer y Charles W. Goddard	<i>The Last of the Fighting Channings</i> , novela, Louis Joseph Vance, 1916?
¡Obsesión!	Chonchette	Giuseppe Paolo Pacchierotti y Paolo Trinchera	<i>Chonchette</i> , novela, Marcel Prévost, 1888

Tabla 3. Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y sus películas de referencia:
Guionistas, adaptadores y obras adaptadas

Título de la novela	Título de la película adaptada	Guionistas y adaptadores	Obra adaptada, género, autor y año de publicación o estreno
Gula	La Gola	Pio Vanzi	<i>Les sept péchés capitaux</i> , novelas, Eugène Sue, 1847-1849
Avaricia	L'avarizia	Giuseppe Paolo Pacchierotti	<i>Les sept péchés capitaux</i> , novelas, Eugène Sue, 1847-1849
Soberbia	L'orgoglio	Ezio Berti	<i>Les sept péchés capitaux</i> , novelas, Eugène Sue, 1847-1849
Christus	Christus	Giulio Antamoro y Ignazio Lupi	*
La muchacha que costó cien duros	The Plow Girl	Charles Sarver y Harvey Thew ⁵⁵³	Argumento de Edward Morris
Arsenio Lupin	Sin identificar	Sin identificar	<i>Arsène Lupin</i> , novelas, Maurice Leblanc, 1905-1941
La verdad oculta	Her Better Self	Margaret Turnbull	Argumento de Margaret Turnbull
El rey de la serranía	El rey de la serranía	Julio Roeset	*
Madame Butterfly	Madame Butterfly	Sin identificar	<i>Madame Butterfly</i> , cuento, John Luther Long, 1898/ <i>A tragedy of Japan</i> , teatro, David Belasco, 1900/ <i>Madama Butterfly</i> , ópera, libr. de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa, mús. de Giacomo Puccini, 1904

⁵⁵³ Sobre la participación de estos guionistas en la película *The Plow Girl* (1916), el catálogo del American Film Institute informa: «Contemporary reviews differ in attributing the scenario to either Sarver or Thew, and Paramount studio records indicate that both men wrote scenarios for the film, with Thew's work seemingly following Sarver's. Studio records indicate that Thew received the scenarist's credit on the film's main titles» (<http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=14277>).

Título de la novela	Título de la película adaptada	Guionistas y adaptadores	Obra adaptada, género, autor y año de publicación o estreno
Cada perla una lágrima	Each Pearl a Tear/Every Pearl a Tear/Each Hour a Pearl	Beatrice C. De Mille y Leighton Osmun	Argumento de E. Lloyd Sheldon
Los modernos galeotes	The Eternal Grind	William H. Clifford	*
La fortuna de Fifi	The Fortunes of Fifi	Eve Unsell	<i>The Fortunes of Fifi</i> , teatro, Molly Elliot Seawell, 1903
La olvidada de Dios	The Woman God Forgot	Jeanie Macpherson y William C. De Mille	Argumento de Jeanie Macpherson
Érase un hombre	Terje Vigen	Gustaf Molander y Victor Sjöström	<i>Terje Vigen</i> , poema, Henrik Ibsen, 1862
¡Justicia!	Galaor	Sin identificar	*
El «Naulahka»	Le Naulahka	George Brackett Seitz	<i>The Naulahka</i> ⁵⁵⁴ : <i>A Story of West and East</i> , novela, Rudyard Kipling y Wolcott Balestier, 1891-1892
La décima sinfonía	La dixième symphonie	Abel Gance	Argumento de Abel Gance
La dicha ajena	La dicha ajena	Sin identificar ⁵⁵⁵	*
La presa del pirata	The Slave Market	Clara S. Beranger	<i>The Painted Woman</i> , teatro, Frederic Arnold Kummer, 1913

⁵⁵⁴ Como ya indicamos en otra parte de este trabajo, el título de la novela es incorrecto. Debería haberse escrito *Naulakha*.

⁵⁵⁵ Posiblemente se trate de Julio Roeset, director de la película, pues es el guionista de todos los filmes suyos que incorporamos en esta tabla.

Tabla 3. Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y sus películas de referencia:
Guionistas, adaptadores y obras adaptadas

Título de la novela	Título de la película adaptada	Guionistas y adaptadores	Obra adaptada, género, autor y año de publicación o estreno
Pereza	L'accidia	Sin identificar	<i>Les sept péchés capitaux</i> , novelas, Eugène Sue, 1847-1849
La perla de la tribu	La perla de la tribu	Sin identificar ⁵⁵⁶	*
Domadora de corazones	The Winning of Sally Temple	Harvey F. Thew	<i>The Heart of Sally Temple</i> , novela, Rupert Sargent Holland, 1913
Culpas ajenas	Culpas ajenas	Julio Roeset	Argumento de Julio Roeset
La prisión sin muros	The Prison Without Walls	Beulah Marie Dix	Argumento de Robert Emmet MacAlarney
La tía de Pancho	La tía de Pancho	Julio Roeset	Argumento de Julio Roeset
El talismán	El talismán	Julio Roeset	Argumento de Julio Roeset
La herencia de Mañara	L'eredità di Manara	Sin identificar	*
Mi caballo Pinto	The Narrow Trail	Harvey F. Thew	Argumento de William S. Hart
El fantasma del castillo	El fantasma del castillo	Julio Roeset	*
De cuarenta para arriba	De cuarenta para arriba	Julio Roeset	Inspirada en <i>La verbena de la Paloma</i> , zarzuela, libr. de Ricardo de la VEGA, mús. de Tomás Bretón, 1894

⁵⁵⁶ Véase la nota anterior.

Título de la novela	Título de la película adaptada	Guionistas y adaptadores	Obra adaptada, género, autor y año de publicación o estreno
Por la vida del rey	Por la vida del rey/El misterio de la corte de Suavia	Julio Roeset	<i>Rouletabille chez le Tsar</i> , novela, Gaston Leroux, 1913
El hada Margarita	The Primrose Ring	Marion Fairfax y Catharine Carr	<i>The Primrose Ring</i> , novela, Ruth Sawyer, 1915
El médico de las locas	Il medico delle pazzie	Sin identificar	<i>Le médecin des folles</i> , novela, Xavier de Montépin, 1879
Mi primo	My cousin	Margaret Turnbull	Argumento de Margaret Turnbull
El farol rojo	The Red Lantern	June Mathis y Albert Capellani	<i>The Red Lantern: Being the Story of the Goddess of the Red Lantern Light</i> , novela, Edith Wherry, 1911
Ojos verdes	Green Eyes	R. Cecil Smith	Argumento de John Lynch y Ella Stuart Carson
Viviette	Viviette	Julia Crawford Ivers	<i>Viviette</i> , novela, William John Locke, 1910
Rosa blanca	The Rose of the World	Charles Maigne	*
¡La muy pícara!	Naughty, Naughty!	Sin identificar	*
El occidente	Eye for Eye	June Mathis y Albert Capellani	*
Margot	Margot	Julio Roeset	Argumento de Julio Roeset
La barrera del oro	Extravagance	R. Cecil Smith	Argumento de John Lynch
Carceleras	Carceleras	José Buchs	<i>Las Carceleras</i> , zarzuela, libr. de Ricardo Rodríguez Flores, más de Vicente Peydró Díez, 1901

Tabla 3. Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y sus películas de referencia:
Guionistas, adaptadores y obras adaptadas

Título de la novela	Título de la película adaptada	Guionistas y adaptadores	Obra adaptada, género, autor y año de publicación o estreno
Víctima del odio	Víctima del odio	María Comendador	<i>Roger Larocque</i> , novela, Jules Mary, 1902
El premio gordo o la lotería humana	The Lottery Man	Elmer Harris	<i>The Lottery Man</i> , teatro, Rida Johnson Young, 1909
Enamorada de su chófer	Sin identificar	Sin identificar	*
La mayor hazaña del amo de Sierra Negra	The Toll Gate	Sin identificar ⁵⁵⁷	Argumento de Lambert Hillyer y William S. Hart
El monstruo de los celos	Black Is White	E. Magnus Ingleton	<i>Black Is White</i> , novela, George Barr McCutcheon, 1914
Pero ¿qué hace mi marido?	What's Your Husband Doing?	R. Cecil Smith	<i>What's Your Husband Doing?</i> , teatro, George V. Hobart, 1917
Mancha que limpia	Mancha que limpia	José Buchs	<i>Mancha que limpia</i> , teatro, José Echegaray, 1895
Arenas... ¡cinco minutos!	Sand!	Lambert Hillyer	*
Ellas mandan. El último varón en la Tierra	The Last Man on Earth	Donald W. Lee	<i>The Last Man on Earth</i> , novela corta ⁵⁵⁸ , John D. Swain, 1923

⁵⁵⁷ Presuponemos que los guionistas son Lambert Hillyer –casi con toda seguridad– y William S. Hart, pues de ellos partió la idea para el argumento y Hillyer escribió muchas de las películas protagonistas y producidas por Hart.

⁵⁵⁸ Publicada en la revista *Munsey's Magazine*, en el mes de noviembre de ese año.

Título de la novela	Título de la película adaptada	Guionistas y adaptadores	Obra adaptada, género, autor y año de publicación o estreno
Darwin tenía razón o el invento del doctor Linaza	Darwin Was Right	Edward Moran	Argumento de Edward Moran
La sobrina del cura	La sobrina del cura	Luis R. Alonso	<i>La sobrina del cura</i> , teatro, Carlos Arniches, 1914
Luis Candelas, ladrón audaz y caballero romántico	Una extraña aventura de Luis Candelas	José Buchs y José Forns	Argumento de José Buchs y José Forns
La bella Mimi persuádese de que Renato corresponde a su amor	Red Hair	Agnes Brand Leahy	<i>The Vicissitudes of Evangeline</i> , novela, Elinor Glyn, 1905
Thilda, hermosa y juvenil, ofrenda su vida en el ara del amor	Sin identificar	Sin identificar	*
Emma y Raúl consiguen vencer el obstáculo que a su dicha se oponía	Something Always Happens	Florence Ryerson, Raymond Cannon, Herman J. Mankiewicz y Frank Tuttle	*
Olga quiere reinar en el corazón de Arturo	Sin identificar	Sin identificar	*
El amor de Lucrecia	Sin identificar	Sin identificar	*
Amor de mujer, amor de madre	Fashions for Women	Percy Heath, Jules Furthman, Herman J. Mankiewicz y George Marion Jr.	<i>Frivolités</i> , teatro, Paul Armont y Léopold Marchand, 1921 ⁵⁵⁹
La venganza de Fátima	Die Frauengasse von Algier	Robert Reinert	*

⁵⁵⁹ Esta pieza dramática francesa fue traducida por la dramaturga Gladys Unger y publicada en inglés con el título de *The Girl of the Hour*.

Tabla 3. Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y sus películas de referencia:
Guionistas, adaptadores y obras adaptadas

Título de la novela	Título de la película adaptada	Guionistas y adaptadores	Obra adaptada, género, autor y año de publicación o estreno
De la ficción a la realidad	Kid Boots/?	Tob Gibson	<i>Kid Boots</i> , comedia musical, libr. de William Anthony McGuire, Otto Harbach y Joseph P. McCarthy, mús. de Harry Tierney, 1923
El collar de perlas	Sin identificar	Sin identificar	*
Amores de príncipe	Sin identificar	Sin identificar	*
Pobreza y felicidad	Sin identificar	Sin identificar	*
¡Para siempre unidos!	The Beggar Prince	E. Richard Schayer	Argumento de E. Richard Schayer
La codicia	Sin identificar	Sin identificar	*
Amor triunfante	Sin identificar	Sin identificar	*
Su majestad el corazón	Der Prinz und die Tänzerin	Leo Birinsky	*
Hijo de los dioses	Son of the Gods	Bradley King	<i>Son of the Gods</i> , novela, Rex Beach, 1929
El vencedor	Le vainqueur/Der Sieger	Leonhard Frank, Robert Liebmann, Paul Martin y Billy Wilder	*
El atleta incompleto	L'athlète incomplet	Valentin Mandelstamm	*
La novia del azul	Sky Bride	Joseph L. Mankiewicz, Agnes Brand Leahy y Grover Jones	*

Título de la novela	Título de la película adaptada	Guionistas y adaptadores	Obra adaptada, género, autor y año de publicación o estreno
Ronny	Ronny	Emeric Pressburger y Reinhold Schünzel	*
El amante vagabundo	The Vagabond Lover	James Ashmore Creelman	*
El picador	Le picador	Sin identificar	*
Posesión	Possessed	Lenore Coffee	<i>The Mirage</i> , teatro, Edgar Selwyn, 1920
La honra por trofeo	This Sporting Age	Dudley Nichols	Argumento de J. K. McGuinness
Dos corazones y un latido	Sin identificar	Sin identificar	*
Padre sin serlo	Amateur Daddy	Doris Malloy y Frank Dolan	<i>Scotch Valley</i> , novela, Mildred Cram, 1928
Hombres sin ley	Men Without Law	Dorothy Howell	Argumento de Lewis Seiler
Abismos de pasión	Three Wise Girls	Agnes Christine Johnston y Robert Riskin	<i>Blonde Baby</i> , novela, Wilson Collison, 1931 ⁵⁶⁰
Una tragedia humana	An American Tragedy	Samuel Hoffenstein	<i>An American Tragedy</i> , novela, Theodore Dreiser, 1925
Si tú quieres	Si tu veux	André Hugon	*
El abogado defensor	Attorney for the Defense	Jo Swerling	J. K. McGuinness

⁵⁶⁰ Publicada por la editorial norteamericana Grosset & Dunlap, muy prolífica en la edición de novelizaciones de películas, como hemos comentado en el apartado relativo a la historia del género.

Tabla 3. Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y sus películas de referencia:
Guionistas, adaptadores y obras adaptadas

Título de la novela	Título de la película adaptada	Guionistas y adaptadores	Obra adaptada, género, autor y año de publicación o estreno
El signo de la cruz	The Sign of the Cross	Waldemar Young y Sidney Buchman	<i>The Sign of the Cross</i> , teatro, Wilson Barrett, 1895
¡A batacazo limpio!	Deception	Harold Tarshis	Nat Pendleton
Manchuria	Roar of the Dragon	Howard Estabrook	<i>A Passage to Hong Kong</i> , novela, George Kibbe Turner, ?
Casada por azar	No Man of Her Own	Maurine Watkins y Milton H. Gropper	Argumento de Edmund Goulding y Benjamin Glazer
El engreído	The Big Timer	Robert Riskin y Dorothy Howell	Argumento de Robert Riskin
Adiós a las armas	A Farewell to Arms	Benjamin Glazer y Oliver H. P. Garrett	<i>Farewell to Arms</i> , novela, Ernest Hemingway, 1929/ <i>Farewell to Arms</i> , teatro, Laurence Stallings, 1930
La amargura del General Yen	The Bitter Tea of General Yen	Edward Paramore	<i>The Bitter Tea of General Yen</i> , novela, Grace Zaring Stone, 1930
El testigo invisible	The Secret Witness	Samuel Spewack	<i>Murder in the Gilded Cage</i> , novela, Samuel Spewack, 1929
El rey de la selva	King of the Jungle	Philip Wylie y Fred Niblo Jr.	<i>The Lion's Way: A Story of Men and Lions</i> , novela, Charles Thurley Stoneham, 1931
El alma en un beso	The Deceiver	Charles Logue, Jo Swerling y Jack Cunningham	<i>It Might Have Happened</i> , relato breve, Bella Muni y Abem Finkel, ?
El soltero inocente	A Bedtime Story	Waldemar Young, Nunnally Johnson y Benjamin Glazer	<i>Bellamy the Magnificent</i> , novela, Roy Horniman, 1904

Título de la novela	Título de la película adaptada	Guionistas y adaptadores	Obra adaptada, género, autor y año de publicación o estreno
El gran estreno de Mickey	Mickey's Gala Premiere	Sin identificar	*
La noche mil y dos	La mille et deuxième nuit	Fernand Divoire y Joseph N. Ermolieff	*
Bajo el cielo de Shanghai	War Correspondent	Jo Swerling	Argumento de Keene Thompson
Sábado de juega	Hot Saturday	Seton I. Miller, Josephine Lovett y Joseph Moncure March	<i>Hot Saturday</i> ; novela, Harvey Fergusson, 1926
Héroes del azar	State Trooper	Lambert Hillyer y Stuart Anthony	Argumento de Lambert Hillyer
El cantar de los cantares	The Song of Songs	Leo Birinski, Samuel Hoffenstein, Benjamin Glazer y Edwin Justus Mayer	<i>Das Hohe Lied</i> , novela, Hermann Sudermann, 1908/ <i>The Song of Songs</i> , teatro, Edward Brewster Sheldon, 1914
La juventud manda	This Day and Age	Bartlett Cormack	*
Idilio en el Cairo	Idylle au Caire	Jacques Bousquet y Walter Reisch	*
Fue ayer	Only Yesterday	William Hurlbut, Arthur Richman y George O'Neill	<i>Briefe einer unbekannten</i> , novela, Stefan Zweig/ <i>Letter from an Unknown Woman</i> (trad. de la anterior), novela, Edén y Cedar Paul, 1932/ <i>Only Yesterday: An Informed History of the Nineteen-Twenties</i> , novela, Frederick Lewis Allen, 1931
En busca de la belleza	The Search for Beauty	Frank Butler, Claude Binyon y Sam Hellman	<i>Love Your Body</i> , teatro, Schuyler E. Grey y Paul R. Milton, ?

Tabla 3. Las novelas cinematográficas de *Blanco y Negro* y sus películas de referencia:
Guionistas, adaptadores y obras adaptadas

Título de la novela	Título de la película adaptada	Guionistas y adaptadores	Obra adaptada, género, autor y año de publicación o estreno
Suena el Clarín (Continuará)	The Trumpet Blows	Bartlett Cormack y Wallace Smith	Argumento de Porter Emerson Browne y J. Parker Read Jr.
Suena el Clarín (Conclusión)	The Trumpet Blows	Bartlett Cormack y Wallace Smith	Argumento de Porter Emerson Browne y J. Parker Read Jr.
En mala compañía	Good Dame	William R. Lipman, Vincent Lawrence, Frank Partos y Sam Hellman	Argumento de William R. Lipman
Rumbo al Canadá	Le paquebot Tenacity	Julien Duvivier y Charles Vildrac	<i>Le paquebot Tenacity</i> , teatro, Charles Vildrac, 1920
El pequeño rey	Le petit roi	Julien Duvivier	<i>Le petit roi</i> , novela, André Lichtenberger, 1910
Música sobre las olas	We're Not Dressing	Horace Jackson, Francis Martin y George Marion Jr.	Benjamin Glazer
Volga en llamas	Volga en flammes	Viktor Tourjansky, Jacques Natanson y Boris de Fast	<i>La hija del capitán</i> ⁵⁶¹ , novela, Alexander Pushkin, 1836
Dejada en prenda	Little Miss Marker	William R. Lipman, Sam Hellman y Gladys Lehman	<i>Little Miss Marker</i> , relato breve, Damon Runyon, 1932 ⁵⁶²
Fiesta en palacio	Der Letzte Walzer	Max Wallner y Georg Weber	<i>Der Letzte Walzer</i> , opereta, libr. de Julius Brammer y Alfred Grünwald, mús. de Oscar Straus, 1920

⁵⁶¹ En esta ocasión, indicamos el título en español y no el del original ruso.

⁵⁶² Publicado en la revista *Collier's* en marzo de ese año.

Título de la novela	Título de la película adaptada	Guionistas y adaptadores	Obra adaptada, género, autor y año de publicación o estreno
Abdul Hamid	Abdul The Damned	Ashley Dukes, Roger Burford y Warren Chetham Strode	Argumento de Robert Neumann
La última singladura	Annapolis Farewell	Dale Van Every, Frank Craven, Grover Jones, William Slavens McNutt, Gilbert Pratt, Bobby Vernon, Arnold Belgard y Jack Wagner	<i>Target</i> , relato breve, Stephen Morehouse Avery, ?
El dominó verde	Der Grüne Domino	«Harald Bratt» (pseud. de August Christian Riekel) y Emil Burri	<i>Der Fall Claasen</i> , novela, Erich Ebermayer, 1933
Suprema renuncia	The Clairvoyant	Bryan Wallace y Charles Bennett	<i>The Clairvoyant</i> , novela, Ernst Lothar/ <i>The Clairvoyant</i> (trad. de la anterior), novela, B. Ryan, 1932
El vals del rey	Valse royale	Emil Burri y Walter Forster	*

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Viñeta humorística de la sección «Cinematógrafo de la semana». Dibujos de Sileno (<i>Blanco y Negro</i> , 9-7-1922).	75
Fig. 2. «En el cine». Dibujo de Medina Vera (<i>Blanco y Negro</i> , 28-11-1908).	76
Fig. 3. Anuncio de <i>Stacomb</i> protagonizado por Ramón Novarro (<i>Blanco y Negro</i> , 12-2-1928).	79
Fig. 4. Portadilla de la sección «Espectáculos», protagonizada por Nancy Carroll (<i>Blanco y Negro</i> , 24-6-1928).	80
Fig. 5. Portadilla de la sección «Espectáculos», protagonizada por la condesa y directora de cine Eszterhazy (<i>Blanco y Negro</i> , 20-5-1928).	80
Fig. 6. Blasco Ibáñez, su esposa Elena Ortúzar y el actor Antonio Moreno (<i>Blanco y Negro</i> , 5-2-1928).	85
Fig. 7. Blasco Ibáñez y Martínez de la Riva (<i>Blanco y Negro</i> , 5-2-1928).	85
Fig. 8. Fotograma de <i>La tierra del sol</i> (1927), de Martínez de la Riva (<i>Blanco y Negro</i> , 8-4-1928).	86
Fig. 9. Página 15 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904.	107
Fig. 10. Página 17 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904.	108
Fig. 11. Página 21 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904.	108
Fig. 12. Página 24 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904.	109
Fig. 13. Página 33 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904.	110
Fig. 14. Publicidad de la alianza entre la productora Pathé y el grupo periodístico de Hearst (<i>The Moving Picture World</i> , 28-2-1914).	116
Fig. 15. Ilustración de la novela <i>L'orgueil</i> , de Eugène Sue (Jules Rouff, París, 1906). (Gallica: Bibliothèque Nationale de France).	173
Fig. 16. Fotografía de la novelización «La sortija misteriosa» (<i>Blanco y Negro</i> , 26-11-1919).	173
Fig. 17. Sumario del nº 1484 de <i>Blanco y Negro</i> (26-10-1919).	316

Fig. 18. Primera página de la novelización «Fue ayer» (<i>Blanco y Negro</i> , 18-2-1934) . .	319
Fig. 19. Primera página de la novelización «Posesión» (<i>Blanco y Negro</i> , 27-11-1932).	319
Fig. 20. Primera página de la novelización «El dominó verde» (<i>Blanco y Negro</i> , 10-11-1935).	320
Fig. 21. Una página de la novelización «Suprema renuncia» (<i>Blanco y Negro</i> , 8-12-1935).	320
Fig. 22. Una página de la novelización «Fiesta en palacio» (<i>Blanco y Negro</i> , 21-4-1935).	320
Fig. 23. Una página de la novelización «La última singladura» (<i>Blanco y Negro</i> , 6-10-1935).	320
Fig. 24. Rodolfo de Salazar. Fotografía publicada en <i>Mundo Gráfico</i> (3-3-1920) . .	322
Fig. 25. Redacción de <i>ABC</i> en 1930. En la segunda fila a la derecha puede verse la imagen de Rodolfo de Salazar, mientras que Eduardo Mendaro está situado justo debajo, en la tercera fila a la derecha. (<i>ABC</i> , 1-6-1930)	322
Fig. 26. Eduardo Mendaro (<i>Blanco y Negro</i> , 8-5-1927).	323
Fig. 27. Eduardo Mendaro (<i>Blanco y Negro</i> , 22-3-1925).	323
Fig. 28. Caricatura de distintas personalidades, entre ellas, Eduardo Mendaro, segundo desde la izquierda en la fila superior (<i>ABC</i> , 16-6-1946).	323
Fig. 29. En la fotografía aparecen los primeros integrantes de la redacción de <i>ABC</i> , donde se puede ver a Eduardo Mendaro en primer término derecha y a Azorín, de pie, con su monóculo. (Archivo Fotográfico de <i>ABC</i>).	324
Fig. 30. Banquete ofrecido por los periodistas políticos madrileños a Eduardo Mendaro –en el centro de la fotografía– tras su nombramiento como Gobernador Civil de Albacete (<i>ABC</i> , 15-1-1915).	324
Fig. 31. Escena de la película <i>Attila</i> (1918). Fotografía de la novelización «Attila» (<i>Blanco y Negro</i> , 2-2-1919)	326
Fig. 32. Geraldine Farrar y Wallace Reid en una escena de la película <i>The Woman God Forgot</i> (1917). Fotografía de la novelización «La olvidada de Dios» (<i>Blanco y Negro</i> , 15-6-1919)	332
Fig. 33. Página de la novelización «La barrera de oro» (<i>Blanco y Negro</i> , 3-4-1921).	333
Fig. 34. Novelización de la película <i>The Red Lantern</i> (1919) (<i>Photoplay</i> , junio de 1919).	334

Fig. 35. Página de la novelización «Viviette» (<i>Blanco y Negro</i> , 30-11-1919), que narra la película homónima del año 1918, protagonizada por los actores que aparecen en la fotografía: Vivian Martin y Eugene Pallette.	334
Fig. 36. Enrico Caruso y Edward José. Fotografía de la novelización «Mi primo» (<i>Blanco y Negro</i> , 9-11-1919)	337
Fig. 37. Tres páginas de «El monstruo de los celos» (<i>Blanco y Negro</i> , 4-1-1925). .	337
Fig. 38. Francesca Bertini en <i>L'ira</i> (1918). Novelización «Ira» (<i>Blanco y Negro</i> , 23-2-1919).	338
Fig. 39. Firebrando mantiene cautiva a Ramona en «La presa del pirata» (<i>Blanco y Negro</i> , 27-7-1919)	339
Fig. 40. Fotografía de la novelización «Soberbia» (<i>Blanco y Negro</i> , 6-4-1919) ...	340
Fig. 41. Fotografía de la novelización «Fru Fru» (<i>Blanco y Negro</i> , 6-1-1919)	340
Fig. 42. Fotografía de la novelización «Un drama en la noche» (<i>Blanco y Negro</i> , 12-1-1919).	340
Fig. 43. Los enemigos del protagonista intentan que muera arrollado por un tren. Fotografía de la novela «El médico de las locas» (<i>Blanco y Negro</i> , 2-11-1919) ...	340
Fig. 44. Fotografía de la novelización «La muchacha que costó cien duros» (<i>Blanco y Negro</i> , 20-4-1919)	341
Fig. 45. Fotografía de la novelización «Soberbia» (<i>Blanco y Negro</i> , 6-4-1919) ...	341
Fig. 46. Fotografía de la novelización «Ira» (<i>Blanco y Negro</i> , 23-2-1919)	341
Fig. 47. Fotografía de la novelización «El occidente» (<i>Blanco y Negro</i> , 21-12-1919).	341
Fig. 48. Fotografía de la novelización «El signo de la cruz» (<i>Blanco y Negro</i> , 26-2-1933).	341
Fig. 49. Fotografía de la novela «Su majestad el corazón» (<i>Blanco y Negro</i> , 11-8-1929).	400
Fig. 50. Fotografía de la película <i>Der Prinz und die Tänzerin</i> (1926)	401
Fig. 51. Fotografía de la novela «Su majestad el corazón» (<i>Blanco y Negro</i> , 11-8-1929).	401
Fig. 52. Cliché publicitario de Lucy Doraine	402
Fig. 53. Fotografía de la novela «Su majestad el corazón» (<i>Blanco y Negro</i> , 11-8-1929).	402
Fig. 54. Fotografía de la película <i>Der Prinz und die Tänzerin</i> (1926)	402

Fig. 55. Portada de la novela «Su majestad el corazón» de la colección <i>La Novela Semanal Cinematográfica</i> (nº 260, 19-1-1927)	403
Fig. 56. Fotografía de la película <i>Der Prinz und die Tänzerin</i> (1926) incluida en el interior del nº 260 de <i>La Novela Semanal Cinematográfica</i>	403
Fig. 57. Fotografía de la película <i>Der Prinz und die Tänzerin</i> (1926) incluida en el interior del nº 260 de <i>La Novela Semanal Cinematográfica</i>	404
Fig. 58. Fotografía de la película <i>Der Prinz und die Tänzerin</i> (1926) incluida en el interior del nº 260 de <i>La Novela Semanal Cinematográfica</i>	404
Fig. 59. Cartel de la versión anglosajona de <i>Die Frauengasse von Algier</i> (1927) ..	405
Fig. 60. Fotografía incluida en la novela «La venganza de Fátima» (<i>Blanco y Negro</i> , 30-9-1928)	406
Fig. 61. Fotografía de la película <i>Die Frauengasse von Algier</i> (1927)	406
Fig. 62. Fotografía de la película <i>Die Frauengasse von Algier</i> (1927)	407
Fig. 63. Fotografía incluida en «La venganza de Fátima» (<i>Blanco y Negro</i> , 30-9-1928).	407
Fig. 64. Fotografía incluida en «¡Para siempre unidos!» (<i>Blanco y Negro</i> , 16-12-1928).	408
Fig. 65. Fotografía incluida en «¡Para siempre unidos!» (<i>Blanco y Negro</i> , 16-12-1928).	408
Fig. 66. Fotografía incluida en «¡Para siempre unidos!» (<i>Blanco y Negro</i> , 16-12-1928).	409
Fig. 67. Fotografía incluida en «¡Para siempre unidos!» (<i>Blanco y Negro</i> , 16-12-1928).	409
Fig. 68. Fotografía de la película <i>The Beggar Prince</i> (1920)	410
Fig. 69. Fotografía incluida en «¡Para siempre unidos!» (<i>Blanco y Negro</i> , 16-12-1928).	411
Fig. 70. Fotografía de la película <i>Red Hair</i> (1928).	411
Fig. 71. Fotografía de la película <i>Red Hair</i> (1928).	411
Fig. 72. Fotografía de la novela «La bella Mimí...» (<i>Blanco y Negro</i> , 15-7-1928) ..	412
Fig. 73. Cartel de la película <i>Red Hair</i> (1928)	412
Fig. 74. Fotografía publicitaria de Clara Bow	412
Fig. 75. Fotografía publicitaria de Clara Bow	412

Fig. 76. Clara Bow en una fotografía incluida en la novelización «De la ficción a la realidad» (<i>Blanco y Negro</i> , 14-10-1928)	413
Fig. 77. Cartel de la película <i>Kid Boots</i> (1926).	413
Fig. 78. Fotografía de la novela «De la ficción a la realidad» (<i>Blanco y Negro</i> , 14-10-1928).	413
Fig. 79. Fotografía de la novela «De la ficción a la realidad» (<i>Blanco y Negro</i> , 14-10-1928).	414
Fig. 80. Fotografía de la novela «De la ficción a la realidad» (<i>Blanco y Negro</i> , 14-10-1928).	414
Fig. 81. Fotografía de la novela «Amor de mujer, amor de madre» (<i>Blanco y Negro</i> , 23-9-1928)	416
Fig. 82. Fotografía de estudio de Vilma Bánky	417
Fig. 83. Fotografía de estudio de Bebe Daniels	417
Fig. 84. Cliché promocional de Esther Ralston	417
Fig. 85. Fotografía de la novela «Amor de mujer, amor de madre» (<i>Blanco y Negro</i> , 23-9-1928)	418
Fig. 86. Fotografía publicitaria de Esther Ralston	418
Fig. 87. Fotografía de la novela «Amor de mujer, amor de madre» (<i>Blanco y Negro</i> , 23-9-1928)	419
Fig. 88. Fotografía publicitaria de Esther Ralston	419
Fig. 89. Fotografía de la novela «Amor de mujer, amor de madre» (<i>Blanco y Negro</i> , 23-9-1928)	419
Fig. 90. Fotografía publicitaria de Esther Ralston	419
Fig. 91. Fotografía de la novela «Amor de mujer, amor de madre» (<i>Blanco y Negro</i> , 23-9-1928)	419
Fig. 92. Fotografía de estudio de Earle Williams	420
Fig. 93. Fotografía publicitaria de Earle Williams	420
Fig. 94. Fotografía final de la novela «El collar de perlas» (<i>Blanco y Negro</i> , 28-10-1928).	421
Fig. 95. Cliché publicitario de George O'Brien y Olive Borden	421
Fig. 96. Fotografía de la novela «Amor triunfante» (<i>Blanco y Negro</i> , 17-2-1929).	421

Fig. 97. Fotografía publicitaria de <i>The Sign of the Cross</i> (1933)	425
Fig. 98. Fotografía publicitaria de <i>The Sign of the Cross</i> (1933)	425
Fig. 99. Elissa Landi y Joycelle Joyner. Fotografía publicitaria de <i>The Sign of the Cross</i> (1933)	426
Fig. 100. Claudette Colbert en <i>The Sign of the Cross</i> (1933)	426
Fig. 101. Imagen de la película <i>The Search for Beauty</i> (1934)	427
Fig. 102. Imagen de la película <i>The Search for Beauty</i> (1934)	427
Fig. 103. Larry «Buster» Crabbe en <i>The Search for Beauty</i> (1934)	427
Fig. 104. Fotografía de la película <i>The Search for Beauty</i> (1934)	428
Fig. 105. Gertrude Michael en <i>The Search for Beauty</i> (1934)	428
Figs. 106 y 107. Larry «Buster» Crabbe en un momento del filme <i>The Search for Beauty</i> (1934)	428
Fig. 108. Primera y segunda páginas de la novelización «En busca de la belleza» (<i>Blanco y Negro</i> , 3-6-1934)	429
Fig. 109. Claudette Colbert en <i>The Sign of the Cross</i> (1933). Imagen incluida en la novelización de <i>Blanco y Negro</i> , «El signo de la Cruz» (26-2-1933)	430
Fig. 110. Francesca Bertini en <i>L'accidia</i> (1919). Fotografía incluida en la novelización «Pereza» (<i>Blanco y Negro</i> , 3-8-1919)	455
Fig. 111. Käthe von Nagy. Fotografía de la novelización «El vencedor» (<i>Blanco y Negro</i> , 19-6-1932)	456
Fig. 112. Marguerite Dubertrand en <i>La perla de la tribu</i> (1917). Fotografía de la novelización homónima (<i>Blanco y Negro</i> , 10-8-1919)	457
Fig. 113. Fotografía de la novelización «El rey de la serranía» (<i>Blanco y Negro</i> , 11-5-1919), basada en la película del mismo título de Julio Roesset (1918)	457
Fig. 114. Fotografía de la novelización «La sobrina del cura» (<i>Blanco y Negro</i> , 25-4-1926), basada en la película homónima de Luis R. Alonso (1926)	458
Fig. 115. Mary Pickford en <i>The Eternal Grind</i> (1916). Fotografía de la novelización «Los modernos galeotes» (<i>Blanco y Negro</i> , 1-6-1919)	458
Fig. 116. Francesca Bertini en <i>Frou-Frou</i> (1918). Fotografía de la novelización «Fru Fru» (<i>Blanco y Negro</i> , 5-1-1919)	458
Fig. 117. Fotografía incluida en la novelización «Olga quiere reinar en el corazón de Arturo» (<i>Blanco y Negro</i> , 26-8-1928)	459

Fig. 118. Jany Holt en <i>Der Grüne Domino</i> (1935). Fotografía de la novelización «El dominó verde» (<i>Blanco y Negro</i> , 10-11-1935).	459
Fig. 119. Irene Castle en <i>Patria</i> (1917). Fotografía de la novelización «La heroína de Nueva York» (<i>Blanco y Negro</i> , 2-3-1919).	459
Fig. 120. Pauline Frederick en <i>Her Better Self</i> (1917). Fotografía de la novelización «La verdad oculta» (<i>Blanco y Negro</i> , 4-5-1919).	460
Fig. 121. Constance Cummings y Edmund Lowe en <i>Attorney for the Defense</i> (1932). Novelización «El abogado defensor» (<i>Blanco y Negro</i> , 12-2-1933).	461
Fig. 122. Constance Cummings y Ben Lyon en <i>The Big Timer</i> (1932). Novelización «El engreído» (<i>Blanco y Negro</i> , 30-4-1933).	461
Fig. 123. Escena del secuestro de la protagonista de <i>Patria</i> (1917). Fotografía de la novelización «La heroína de Nueva York» (<i>Blanco y Negro</i> , 2-3-1919).	462
Fig. 124. Escena del atraco a una diligencia en <i>The Narrow Trail</i> (1917). Fotografía de la novelización «Mi caballo Pinto» (<i>Blanco y Negro</i> , 28-9-1919).	462
Fig. 125. Irene Castle en una escena del serial <i>Patria</i> (1917). Fotografía de la novelización «La heroína de Nueva York» (<i>Blanco y Negro</i> , 2-3-1919).	462
Fig. 126. Irene Castle en una escena del serial <i>Patria</i> (1917). Fotografía de la novelización «La heroína de Nueva York» (<i>Blanco y Negro</i> , 2-3-1919).	463
Fig. 127. William S. Hart. Fotografía publicitaria de la película <i>The Narrow Trail</i> (1917). Novelización «Mi caballo Pinto» (<i>Blanco y Negro</i> , 28-9-1919).	463
Fig. 128. Buck Jones en la película <i>Men Without Law</i> (1930). Novelización «Hombres sin ley» (<i>Blanco y Negro</i> , 25-12-1932).	464
Fig. 129. William S. Hart en una escena de la película <i>The Toll Gate</i> (1920). Novelización «La mayor hazaña del amo de Sierra Negra» (<i>Blanco y Negro</i> , 29-4-1923).	464
Fig. 130. Buck Jones en la película <i>Men Without Law</i> (1930). Novelización «Hombres sin ley» (<i>Blanco y Negro</i> , 25-12-1932).	464
Fig. 131. William S. Hart en <i>The Toll Gate</i> (1920). Novelización «La mayor hazaña del amo de Sierra Negra» (<i>Blanco y Negro</i> , 29-4-1923).	465
Fig. 132. Fotografía de la novelización «El amor de Lucrecia» (<i>Blanco y Negro</i> , 9-9-1928).	465
Fig. 133. Fotografía de la novelización «La codicia» (<i>Blanco y Negro</i> , 13-1-1929).	465
Fig. 134. Esther Ralston y Neil Hamilton en <i>Something Always Happens</i> (1928). Novelización «Emma y Raúl consiguen vencer el obstáculo que a su dicha se oponía» (<i>Blanco y Negro</i> , 12-8-1928).	466

- Fig. 135. El personaje de Patria Channing dirige sus propias huestes para dar caza a sus enemigos. Irene Castle en una escena del serial *Patria* (1917). Fotografía de la novelización «La heroína de Nueva York» (*Blanco y Negro*, 2-3-1919) 466
- Fig. 136. Esther Ralston en *Something Always Happens* (1928). Novelización «Emma y Raúl consiguen vencer el obstáculo que a su dicha se oponía» (*Blanco y Negro*, 12-8-1928) 467
- Fig. 137. Neil Hamilton y Esther Ralston en *Something Always Happens* (1928). Novelización «Emma y Raúl consiguen vencer el obstáculo que a su dicha se oponía» (*Blanco y Negro*, 12-8-1928) 467
- Fig. 138. Neil Hamilton en *Something Always Happens* (1928). Novelización «Emma y Raúl consiguen vencer el obstáculo que a su dicha se oponía» (*Blanco y Negro*, 12-8-1928) 467
- Fig. 139. Lane Chandler junto a Clara Bow en *Red Hair* (1928). Fotografía de la novelización «La bella Mimí persuádese de que Renato corresponde a su amor» (*Blanco y Negro*, 15-7-1928) 468
- Fig. 140. Gary Cooper con Helen Hayes en *A Farewell to Arms* (1932). Fotografía de la novelización «Adiós a las armas» (*Blanco y Negro*, 7-5-1933) . . . 468
- Fig. 141. Clark Gable en *Possessed* (1931). Fotografía de la novelización «Posesión» (*Blanco y Negro*, 27-11-1932) 469
- Fig. 142. Warner Baxter en *Amateur Daddy* (1932). Fotografía de la novelización «Padre sin serlo» (*Blanco y Negro*, 18-12-1932) 469

ÍNDICE DE FIGURAS DEL APÉNDICE

Fig. A1. Primer cinematógrafo Lumière (1895)	485
Fig. A2. Mecanismo interno del cinematógrafo. (Grabado de <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 22-7-1896)	485
Fig. A3. Proyector Lumière. (Grabado de <i>La Ilustración Española y Americana</i> , 22-7-1896).	485
Fig. A4. Kinetoscopio de Edison	485
Fig. A5. Fotograma de <i>La sortie des ouvriers de l'usine Lumière</i> (Lumière, 1895) . .	486
Fig. A6. Fotograma de <i>Arrivé d'un train en gare de la Ciotat</i> (Lumière, 1895) . . .	486
Fig. A7. Cartel anunciador del cinematógrafo Lumière (Marcellin Auzolle, 1895) . .	486
Fig. A8. Cartel publicitario del cinematógrafo Lumière (Henri Brispot, 1895) . . .	486
Fig. A9. Fotograma de un cortometraje de Lee de Forest (1923), donde se ve a Concha Piquer recitando unos versos de carácter popular.	486
Fig. A10. Fotograma de un cortometraje protagonizado por Concha Piquer y dirigido por Lee de Forest en 1923, considerado como el primer <i>film</i> sonoro español	486
Fig. A11. Placa conmemorativa de la presentación del cinematógrafo en Madrid, con motivo del cincuentenario, colocada en el edificio del antiguo Hotel de Rusia en la Carrera de San Jerónimo. (Contiene error en la fecha. No tuvo lugar el 15 de mayo, sino un día antes).	487
Fig. A12. Placa que recuerda la primera sesión pública del cinematógrafo en Madrid, colocada para celebrar los cien aquellos de aquella exhibición pionera. (En esta placa se subsanó el error de fecha que aparecía en aquella mostrada en la figura A11)	487
Fig. A13. Fotograma del film <i>Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza</i> (Eduardo Gimeno, ¿1898?/¿1899?), una de las primeras películas españolas	487
Fig. A14. Fotograma de <i>Riña en un café</i> (Fructuós Gelabert, ¿1899?), primera película argumental española	487
Fig. A15. Fotograma de <i>El hotel eléctrico</i> (Segundo de Chomón, 1908).	487
Fig. A16. Proyección de una película muda. Al fondo a la derecha, el pianista toca acompañando las imágenes.	487
Fig. A17. Orquestrión	488
Fig. A18. Primera portada de la revista <i>Blanco y Negro</i> (10-5-1891) (Ángel Díez Huertas).	488

Fig. A19. «Cinematografía europea y americana», artículo firmado por Martínez de la Riva y publicado en <i>Blanco y Negro</i> el 26 de febrero de 1928	489
Fig. A20. Página 15 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904	492
Fig. A21. Página 17 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904	493
Fig. A22. Página 21 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904	494
Fig. A23. Página 24 del catálogo filmico de Pathé Frères correspondiente a octubre de 1904	495
Fig. A24. Catálogo de Pathé Frères (1927), que contiene la descripción de la película <i>Christus</i> (1916), de Giulio Antamoro. (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)	496
Fig. A25. Catálogo de Pathé Frères (1926), que contiene la descripción de la película <i>La Dixième Symphonie</i> (1918), de Abel Gance. (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé). . .	497
Fig. A26. Portada de la revista norteamericana <i>Photoplay</i> (Enero de 1921)	498
Fig. A27. Novela cinematográfica de la película <i>The Red Lantern</i> (1919), de Albert Capellani, en <i>Photoplay</i> (junio de 1919).	499
Fig. A28. Portada de un ejemplar de <i>Cinéma Bibliothèque</i> , colección de la editorial Tallandier. Novelización de <i>Rocambole</i> (Claude Valmont, 1933)	500
Fig. A29. Novela cinematográfica de la película <i>Darwin Was Right</i> (1924), de Lewis Seiler, en el periódico cinematográfico <i>Le Film Complet</i> (nº 178, 4-10-1925). (BNF).	501
Fig. A30. Cinenovela de <i>El Mundo Cinematográfico</i> (nº 48, mayo de 1918). (Filmoteca de Cataluña)	502
Fig. A31. Portada de <i>Popular Film</i> (nº 73, 2-12-1927). (Filmoteca de Cataluña) . .	503
Fig. A32. Novela cinematográfica de <i>Popular Film</i> (nº 97, 7-6-1928). (Filmoteca de Cataluña)	504
Fig. A33. Portada de <i>Films Selectos</i> (nº 323, 1937). (Filmoteca de Cataluña).	505
Fig. A34. Novela cinematográfica de <i>Films Selectos</i> (nº 321, 1937). (Filmoteca de Cataluña)	506
Fig. A35. Portada de <i>Jueves Cinematográficos</i> (nº 204, 10-12-1931). (Filmoteca de Cataluña)	507
Fig. A36. Portada del ejemplar correspondiente a «El murciélago» de <i>La Novela Semanal Cinematográfica</i> (nº 121, 19-11-1924). (Col. Patricia Barrera)	507

Fig. A37. Portada de la novela cinematográfica «La ley de la hospitalidad» de la colección <i>Biblioteca Films</i> (diciembre de 1924)	507
Fig. A38. Portada del número 4 de la colección <i>La Novela Film</i> (1921). En este ejemplar se narra la película <i>The Four Horsemen of the Apocalypse</i> (1921), dirigida por Rex Ingram y protagonizada por Rodolfo Valentino (en la foto), basada en la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez	507
Fig. A39. Dos páginas de la novela «El murciélago», publicada en <i>La Novela Semanal Cinematográfica</i> (nº 121, 19-11-1924). (Col. Patricia Barrera).	508
Fig. A40. Pliego suelto «Despedida de Madrid» (Anónimo, s.f.).	509
Fig. A41. Aleluya «Historia del nuevo enano D. Crispín» (Anónimo, 1910)	510
Fig. A42. Folleto editado por la productora italiana Ambrosio Film que narra e ilustra, con dibujos de Carlo Nicco y Giovanni Vianello, la película <i>Attila</i> (1918), de Febo Mari. (BNF).	511
Fig. A43. Traducción francesa del folleto reproducido en la figura A42, publicado por Publicité Wall. (BNF).	516
Fig. A44. Novela cinematográfica «L'athlète incomplet», firmada por Nino Frank (<i>Pour Vous</i> , 23-06-1932). (Cinémathèque Française).	519
Fig. A45. Postal de Chocolates Amatller (serie 5ª, nº 12; s.f.), que reproduce una fotografía del filme <i>Tosca</i> (1918), de Alfredo de Antoni, novelizado en <i>Blanco y Negro</i> (9-2-1919). (Col. Patricia Barrera).	520
Fig. A46. Postal de Chocolates Amatller (serie 5ª, nº 15; s.f.), que reproduce una fotografía del filme <i>Tosca</i> (1918), de Alfredo de Antoni, novelizado en <i>Blanco y Negro</i> (9-2-1919). (Col. Patricia Barrera).	521
Fig. A47. Postal de Chocolates Amatller (serie 5ª, nº 16; s.f.), que reproduce una fotografía del filme <i>Tosca</i> (1918), de Alfredo de Antoni, novelizado en <i>Blanco y Negro</i> (9-2-1919). (Col. Patricia Barrera).	522
Fig. A48. Postal de Chocolates Amatller (serie 8ª, nº 11; s.f.), que reproduce una fotografía del filme <i>Fabiola</i> (1918), de Enrico Guazzoni, novelizado en <i>Blanco y Negro</i> (16-2-1919). (Col. Patricia Barrera).	523
Fig. A49. Guion autógrafo de Abel Gance de la película <i>La Dixième Symphonie</i> (1918). (Cinémathèque Française)	524
Fig. A50. «Érase un hombre» (<i>Blanco y Negro</i> , 22-6-1919), novela cinematográfica de la película <i>Terje Vigen</i> (1917), de Victor Sjöström. Ejemplo de novelización de los años diez en el citado semanario	525
Fig. A51. «El último varón en la Tierra» (<i>Blanco y Negro</i> , 4-10-1925), novela cinematográfica de la película <i>The Last Man on Earth</i> (1924), de John G. Blystone. Ejemplo de novelización de los años veinte en el citado semanario	533

Fig. A52. «El cantar de los cantares» (<i>Blanco y Negro</i> , 8-10-1933), novela cinematográfica de la película <i>The Song of Songs</i> (1933), dirigida por Rouben Mamoulian y protagonizada por Marlene Dietrich. Ejemplo de novelización de los años treinta en el citado semanario.	537
Fig. A53. Fotografías de explotación de la película <i>Le Naulahka</i> (1928), de George Fitzmaurice. (Le Naulahka, coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé 1918 –Astra film corporation)	540
Fig. A54. Fotografías de explotación de la película <i>La Dixième Symphonie</i> (1918), de Abel Gance. (La Dixième Symphonie, coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé 1918 –Pathé Frères)	544